

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**VIVIAN BERTO DE CASTRO**

**Mi ojo es mi corazón:  
a vídeo-arte e a performance de Pola Weiss**

**Guarulhos**

**2018**

**Vivian Berto de Castro**

*Mi ojo es mi corazón:*  
a vídeo-arte e a performance de Pola Weiss

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em História da  
Arte da Escola de Filosofia e Ciências  
Humanas da Universidade Federal de São  
Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Yanet  
Aguilera Viruez Franklin de Matos.

Guarulhos, 2018

Castro, Vivian Berto de.

Mi ojo es mi corazón: a vídeo-arte e a performance de Pola Weiss / Vivian Berto de Castro. - 2018.

173 f.

Dissertação de mestrado (Pós-graduação em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas, 2018.

Orientador: Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos

Mi ojo es mi corazón: Pola Weiss' video and performance art

1. Vídeo-arte. 2. Performance art. 3. Mulheres artistas. 4. Arte contemporânea. I. Matos, Yanet Aguilera Viruez Franklin. II. Dissertação de mestrado (Pós-graduação em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas. III. Título.

**VIVIAN BERTO DE CASTRO**

**Mi ojo es mi corazón: a vídeo-arte e a performance de Pola Weiss**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre em História  
da Arte da Escola de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade Federal de  
São Paulo.

Aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Profa. Dra. Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos

Universidade Federal de São Paulo

---

Profa. Dra. Luana Saturnino Tvardovskas

Universidade Estadual de Campinas

---

Profa. Dra. Graziela Krohling Kunsch

Universidade Federal de São Paulo

## Resumo

A análise procura ler a obra da artista Pola Weiss (1947-1990) por meio de seus diálogos com a arte, o audiovisual e a cultura mexicanas. Ao mesmo tempo, este trabalho detém-se em pensar os discursos neo-colonialistas e iconoclastas acerca da imagem e do corpo, que favorecem processos de exclusão/inclusão de mulheres artistas latino-americanas. Foi realizada uma pesquisa no acervo da artista na Cidade do México. E se fez análises críticas de algumas vídeo-tapes e de uma performance de Weiss. Na minha análise das obras, mantêm-se como fundamento o gênero, o melodrama, a ironia, o *high and low*, o colonialismo, o corpo, etc.— questões conceituais que se configuraram a partir das obras da artista. Reforça-se, ainda, uma “situação” nova na qual a história do audiovisual mexicano se realiza em seu diálogo interno, evitando as considerações que o colocam subordinado às manifestações formais semelhantes, mas que estão fora do seu contexto. A nova história da arte a partir da América Latina se centra nas noções que elaboram os próprios artistas em situações criativas específicas.

Palavras-chave: mulheres artistas, vídeo-arte, performance, México, América Latina.

## **Abstract**

This study attempts to read the work of the artist Pola Weiss (1947-1990) through her conversations with the Mexican arts, cinema and culture. At the same time, this work also aims to think the neocolonialists and iconoclasts discourses upon both image and body, that favor exclusion/inclusion processes on Latin American women artists. A research was done at the artist's fund in Mexico City. I have also made a critical analysis of some videotapes and an artistic performance by Weiss. Gender, melodrama, irony, *high and low*, colonialism, body, etc., were the foundations of my analysis – conceptual issues that were built through the immersion on Weiss's body of work I subjected myself to. A new "situation" where Mexican audiovisual history realizes itself on its internal dialog is strengthened, avoiding considerations that put it subordinated to the similar formal manifestations. Latin America's new history of art is centered on the notions that the very artists elaborate on specific creative situations.

**Keywords:** women artists, videoart, performance art, Mexico, Latin America.



## Agradecimentos

Agradeço à CAPES pela bolsa que possibilitou a realização desta tese.

Agradeço à minha orientadora, a professora Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos, pela confiança, generosidade, paciência e liberdade. Por me empoderar.

Agradeço especialmente à generosa equipe do Centro de Documentación Arkheia, especialmente a Alejandra Moreno e Natalia Estrada, pela imensa generosidade e ajuda prestadas. A Elva Peniche e Sol Henaro, também do Centro Arkheia. A Martin Reyes Ortega pela intermediação Brasil-México. A Maria Isabel Armenta Sosa, pela disponibilidade e atenção em reservar e disponibilizar material, e por ter mostrado as imediações da TV UNAM. Também agradeço Amíria Pastrana. Aos herdeiros de Pola Weiss, por ceder generosamente o direito de uso das imagens dos vídeos utilizadas neste trabalho.

Aos professores que me ajudaram com valiosa bibliografia: professores Alvaro Mantecón, Alexandre Veras, Marta Strambi, Graziela Kunsch, Luana Tvardovskas e Helder Oliveira.

Ao “grupo de estudos do Mitchell”: Ana Dandara Brasil Miranda, Luis Fernando Beloto Cabral, Khadyg Fares, Paola Louise, Bela Vasconcelos, Eduardo Meciano, Mario Mendes e profa. Yanet, pelo debate de ideias sem o qual não seria possível realizar esta dissertação. Ao Luis pelas dicas sempre preciosas de filmes.

À minha avó Sylvia (*in memoriam*).

À minha família. À minha mãe, Mara, que sempre com muito amor e sutileza me estimulou a querer sempre mais, me superar e conquistar o que desejo. Ao meu pai, Paulo, por estimular meu desenvolvimento sempre, provavelmente sem nem entender o que faço, mas não se importando com isso. A Arthur pela inspiração que me dá desde que nasceu, pelas aspiadas e frases memoráveis, e pela cumplicidade silenciosa que compartilhamos na mais



corriqueira troca de olhares. À minha tia Regina, por estimular a leitura e o conhecimento desde pequena. A Jeferson, Carol, Eduardo, que também são da família.

A Rosangela Rubbo por sempre me “empurrar” para acreditar mais e mais em mim mesma e ainda de quebra me fazer rir. A Patricia Sant’Anna, por ter me ensinado quase tudo o que sei até aqui e que, sem o encorajamento, ensino e estímulo constantes, eu não teria sequer iniciado um mestrado. A Marita Helena Schenferd pelo carinho e ajuda nos meus momentos mais difíceis.

A Fernanda Schenferd, leitora atenta, companheira carinhosa, parceira de viagens, leituras, filmes, descobertas, risadas e aconchegos. A você devo tudo isso.

## Índice

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
Em si mesma – imaginário e contexto	1
Teorias feministas e a arte	4
<b>Capítulo 1 – Exagero, melodrama, ironia</b>	<b>6</b>
“El eclipse”	6
“Yo soooooyy”	6
<i>A lua e a estrela de Natal</i>	12
<i>Terezinha de Jesus</i>	17
<i>Olho cortado</i>	20
<b>Capítulo 2 – Corpo e cidade, uma relação intensa</b>	<b>24</b>
“Ciudad-Mujer-Ciudad”	24
La llorona	24
<i>O caos citadino</i>	31
<i>Corpo da mulher e corpo da cidade</i>	35
<i>Profanar os espaços</i>	39
“Somos mujeres...”	46
<b>Capítulo 3 – “Mi ojo es mi corazón”, auto-ironia e deboche</b>	<b>54</b>
“Mi CoRaZón”	54
<i>O corpo e o self</i>	54
Yollótl	57
<i>O cursi e a arte de mulheres</i>	61
<i>A vídeo-dança</i>	66
<i>A auto-ironia/deboche</i>	73
<i>Corpo e cidade/aborto e terremoto</i>	75
<b>Capítulo 4 – Corpo-máquina, artista e espectadora</b>	<b>82</b>
“La Venusina renace y Reforma”	82
<i>A espiadela entre lentes</i>	82
<i>Corpo e máquina</i>	87
A entrevista com Shigeko Kubota	93
<b>Capítulo 5 – Paisagem e poder</b>	<b>98</b>
Cuilapan de Guerrero	98
Papalotl	105
<b>Capítulo 6 – Imagens e corpo na obra de Weiss</b>	<b>110</b>
vidEFECTOS	110
Embate de imagens	113
Meios de comunicação de massa	115
Corpo e paisagem	117
<b>Capítulo 7 – Gênero e o “outro” nas teorias das imagens</b>	<b>121</b>
Imagens pérfidas ou desprezíveis	121
Gênero e imagens: a vídeo-arte	123
Vídeo e corpo	127

<b>Considerações finais</b>	<b>133</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>136</b>
<b>Apêndices</b>	<b>144</b>



## Introdução

### Em si mesma – imaginário e contexto

O meu interesse pela vídeo-arte se deu pela primeira vez com a disciplina de História da Arte, durante minha graduação em Design de Moda. Como uma designer em formação, foi instigante me deparar com o vídeo como arte, este meio tão próximo do cotidiano das pessoas e tão arraigado na comunicação de massa. As obras de vídeo-arte utilizavam-se de recursos diferentes daqueles que nos eram ensinados em um curso de comunicação: mensagem clara, elementos que chamam a atenção (um anúncio publicitário, por exemplo, tem pouquíssimos segundos para fisgar seu consumidor), temporalidade rápida e precisa. É de se destacar que também fiz parte da geração do videoclipe na TV. A linguagem e a plástica deste formato também se referiam a esse universo de rapidez e simplificação, embora ele fosse mais aberto à experimentação do que outras peças audiovisuais, como as publicitárias.

A primeira obra de vídeo-arte que vi na íntegra foi *Reflecting Pool* (1977-1979) de Bill Viola. Nesta obra, a tela está dividida pela metadana horizontal. Na parte de cima, vemos o artista caminhar até a beira do tanque e fazer um mergulho “bomba”, que é subitamente interrompido. Sua imagem congela no ar, e pela sobreimpressão lenta, ao longo do vídeo, ela sumirá. É na parte de baixo, na qual vemos a água, que as coisas acontecem. A superfície do espelho d’água se movimenta, hora reflete a mata do entorno, hora deixa de refleti-la e se torna turva. Vemos os reflexos de duas pessoas caminhando na margem. Ao fim, o artista surge de dentro d’água, nu, sai pela beira do tanque e caminha mata adentro. Além da temporalidade inesperada, o vídeo tinha uma plástica quase monótona, com a câmera estática e os tons de verde da mata e do espelho d’água formando um todo quase igual, até a dissolução do corpo do próprio artista no fundo, congelado no meio de seu pulo no ar. Uma descorporificação do artista no meio da ação, que depois irá ser re-corporificado em outro lugar. Intrigou-me a maneira como a obra lidava com uma relação entre a expectativa de um acontecimento – o mergulho na água – e sua não realização, bem como o desfecho inesperado. Essa temporalidade lenta ligada a um não acontecimento era completamente nova para mim.

A obra de Viola me levou a conhecer os trabalhos de Martha Rosler, Pipilotti Rist, Leticia Parente e Rafael França, para citar alguns. Este contato com as obras se deu muito mais na web do que em exposições. Mais tarde, meu crescente interesse pela vídeo-arte, em particular, e pela arte contemporânea, em geral, criou o desejo de me aprofundar mais no terreno da arte – o que me levou a cursar a especialização em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unicamp.

Conheci a obra de **Pola Weiss (1947-1990)** no minicurso Teoria da Arte Feminista e Estudos de Gênero, no IFCH-Unicamp, ministrado por Maria Laura Rosa. Durante este curso foram apresentadas teorias de gênero dentro do universo da História da Arte, as artistas militantes feministas norte-americanas, notavelmente as de Los Angeles, dentre elas, Judy Chicago, Yvonne Rainer e Carolee Schneemann e, por fim, artistas feministas no México e na Argentina. Apresentando Pola Weiss como uma artista sensível e como pioneira da vídeo-arte no México, a pesquisadora mostrou a obra *Mi CoRaZón* (1986). Fiquei tocada com a artista mexicana e decidi fazer alguma pesquisa sobre ela.

Porém, ainda na especialização em artes, na UNICAMP, um professor apresentou *Marca Registrada* (1975), de Leticia Parente, como simplesmente uma performance filmada, e não vídeo-arte, já que ela não se contrapunha às potencialidades tecnológicas do vídeo, por meio da distorção, da trituração ou até destruição das imagens. Entretanto, ignorar o superclose nas mãos e no pé da artista enquanto a agulha a perfura e a linha passa formando nos pespontos as palavras, “Made in Brazil”, me pareceu uma visão tecnicista muito limitada da vídeo-arte. As questões que vi na obra de Parente e, antes ainda, de Viola, me pareciam muito mais profundas que o advento da técnica.

No caso da Pola, as potencialidades de transgressão técnica do vídeo parecem ser apenas uma parte entre outras questões que seu trabalho propõe. *Mi CoRaZón*, por exemplo, utiliza elementos plásticos e tecnológicos que eram comuns na década de 1980. O que me interessava no vídeo da artista era, neste sentido, seu ritmo acelerado, coordenando trilha sonora, narrativa e imagens. Esta maneira de trabalhar era muito diferente da espera atenciosa que exige *Reflecting Pool*. *Mi CoRaZón* era, para mim, como um videoclipe (apesar de, mais tarde, eu descobrir que a artista criticou publicamente o formato do videoclipe, em uma entrevista), que como já foi mencionado, era um formato bastante familiar para minha geração. A

junção da familiaridade rítmica e algo a mais, que eu não tinha visto neste formato, tornou esta obra muito instigante. Parecia que a artista pegava minha experiência audiovisual e a transformava em outra coisa.

Mas o que mais me intrigava era o tom melodramático exacerbado de *Mi CoRaZón* que aparecia em muitas imagens “*cursis*”.<sup>1</sup> Esta iconografia em movimento me trazia questões ligadas a um imaginário latino-americano pautado pela música – romântica e sertaneja – e as telenovelas, embora fosse mais veiculada pelo cinema, rádio e fotonovela, do que pela televisão, na época de Pola. O trabalho de Pola Weiss foi, para mim, a possibilidade de reflexão, por meio da arte, de um repertório que fazia parte de minha formação e que, geralmente, é considerado como sem importância e até mesmo ruim, de mau-gosto. O fato de Weiss não colocar isso como uma coisa menor e não impor um olhar superior sobre esse imaginário (no entanto, sem abrir mão da crítica) tornava ainda mais atrativo *Mi CoRaZón*. Era o remoer miúdo de Weiss sobre a ligação entre o fazer artístico e esse imaginário mexicano, que também é de alguma maneira o meu, que me parecia fundamental para ser pesquisado, visto que eu também sou uma mulher latino-americana que tenta entender a si mesma e o seu contexto.

Depois de *Mi CoRaZón*, procurei outros vídeos da artista e quis saber mais sobre Pola Weiss. Os primeiros vídeos que vi foram *Ciudad-Mujer-Ciudad* (1978) e *El eclipse* (1982). Além destas obras em videotape, farei uma análise de *Mi CoRaZón*, *Somos Mujeres* (1978), *Cuicuilapan de Guerrero* (1979) e *Papalotl* (1979), e também performance/vídeo-dança *La Venusina renace y Reforma* (1980), baseada em seus registros em vídeo, fotografias e textos. Questões sobre a ironia, o melodrama, o alto e o baixo, o gênero, o colonialismo, o corpo, a cidade, a paisagem etc. subjazem às análises que fiz dos vídeos. Estas questões foram aparecendo e se configurando enquanto tais a medida que ia submergindo nas obras de Weiss.

### **Teorias feministas e a arte**

Karen Cordero e Inda Sáez, na “Introdução” de *Crítica Feminista em la Teoría e Historia del Arte* (2001), apontam que tanto artistas quanto historiadoras e críticas de

---

<sup>1</sup> *Cursi* é um termo que se utiliza para dar nome àquilo que carece de bom-gosto, é vulgar ou quer aparentar uma elegância ou complexidade que não possui. Ligado estreitamente ao cotidiano feminino latino-americano, podemos lembrar do *cursi* nas bodas de *quinceañeras* com seus vestidos, decoração e bolos exagerados e de cores intensas, a ponto de serem considerados de mau gosto.

arte trouxeram o questionamento das bases da própria arte a partir de uma perspectiva de gênero. O dialogar com a vida pessoal das artistas, tomando em conta seu corpo e suas experiências, bem como a experiência pessoal<sup>2</sup> na análise das obras – no caso das historiadoras e críticas – se assentam como formas de questionar a arte e a história da arte sob um olhar feminista.

Dentro da perspectiva de “outras” práticas no território da arte, desviando da visão canônica, que é excludente, ainda segundo Cordero e Sáenz, a experimentação com outras formas de escrita é uma das possibilidades. Este não é um movimento apenas da arte e sua história, mas uma exploração feminista em vários campos do pensamento, cuja pioneira é Luce Irigaray (1985). Segundo a pensadora belga, as mulheres não têm acesso à linguagem exceto se usarem como recurso os sistemas “masculinos” de representação. E isto as suprime da relação consigo mesmas e também com as outras mulheres. Então, como nós, mulheres, podemos nos introduzir neste esquema fechado e falho? Irigaray propõe que o próprio “maquinário teórico” seja suspenso, tirando sua pretensão “to the production of a truth and of a meaning that are excessively univocal” (p. 78). As novas formas de escrita são desvios, deslocamentos, ou mesmo “brincadeiras”, no uso da linguagem. Também significam tornar visível o encobrimento de uma possível operação do feminino na linguagem.

Tania Navarro-Swain (2011) coloca o problema da história, que se ocupa apenas dos fatos e dos gestos masculinos, fazendo uma seleção de registros que valem a pena (ou não) ser interpretados. Tudo o que está fora seria campo de desordem, caos. O processo histórico de silenciamento de muitas sociedades “primitivas” matriarcais, dos cultos às deusas, ou de saberes femininos que foram condenados (como, por exemplo, as bruxas na Idade Média) mostram este apagamento sistemático.<sup>3</sup> Sobrepõe-se, ainda segundo Navarro-Swain, a narrativa do Mesmo – o homem branco, heterossexual, europeu – sobre todas as outras. A autora propõe uma busca política por outras narrativas na história, que trazem o sabor do novo. A mudança na perspectiva da história concede para as mulheres do presente meios para agir.

---

<sup>2</sup> Tendo em conta a frase “o pessoal é político”, importante no feminismo a partir do fim dos anos 1960.

<sup>3</sup> Ver mais em De deusa a bruxa: uma história do silêncio.  
<http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/deusa.htm>



É o que faz a historiadora feminista: arranca os tchadors, as burkas, os crepes e véus que cobrem as mulheres no exercício de suas profissões, das artes, dos acontecimentos e relações sociais plurais. Pois o que a história não diz, jamais existiu!!! As feministas são os arautos de uma nova memória social que abre às meninas o presente e lhes confere um passado, no qual podem encontrar modelos de ação. (NAVARRO-SWAIN, 2011).

A historiadora da arte feminista pode, então, propor este “sabor do novo” de que fala a autora. Podemos fazê-lo ao não apenas trazer as obras de mulheres artistas à tona, mas sugerir outras formas de escrita acerca dessas obras. Muitas vezes, também é necessário ler nas entrelinhas as soluções criativas encontradas pelas mulheres artistas, tanto na arte quanto na vida, como aponta Karen Cordero (2001). Estas são as abordagens que pretendo trazer com minha análise das obras de Pola Weiss.

## **Capítulo 1**

### **Exagero, melodrama, ironia**

Neste capítulo analiso *El eclipse* (1982), destacando o exagero melodramático, que redundava numa profunda ironia. Melodrama e ironia são desenvolvidos por meio de dois procedimentos. Primeiro, pelos diálogos que Pola Weiss estabeleceu com o contexto artístico mexicano e, segundo, trabalhando imagens ligadas à “alta” cultura e ao universo popular da cultura de massa. A artista propõe, neste vídeo, um jogo muito interessante entre o *high and low*, que segundo Hans Belting é uma das questões mais importantes da nova história da arte. A nova narrativa é resultado, justamente, segundo ainda o autor, das reivindicações feministas (2006). Elas tornaram inaceitáveis a antiga narrativa eurocêntrica e patriarcal, e obrigaram os historiadores a propor novas formas de ver e de entender a arte. Linda Nochlin e Griselda Pollock foram algumas das autoras na história da arte que trouxeram essas

reivindicações.<sup>4</sup> Assim, por meio da análise de *El eclipse* consegui enxergar na prática da artista mexicana questões intimamente ligadas a uma história da arte com a qual eu me sentia implicada.

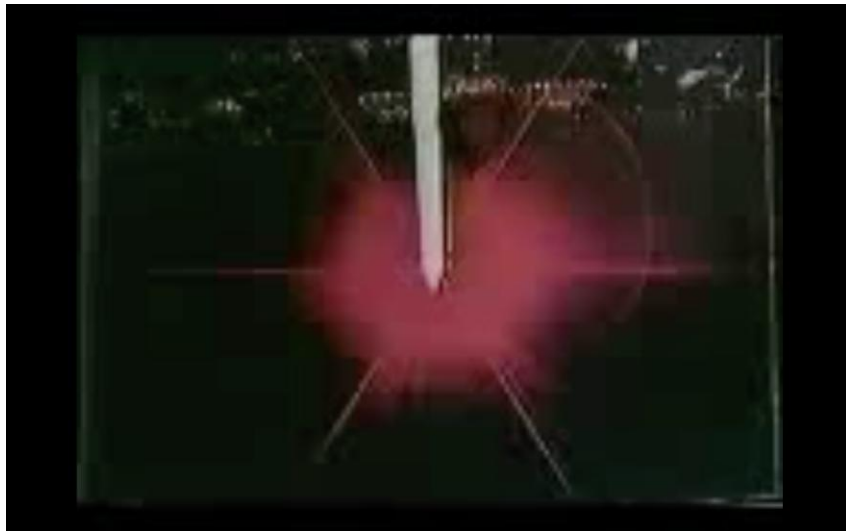
## El eclipse

“Yo sooooooooooy...”

*El Eclipse* é uma crônica imagética sobre uma relação abusiva. Numa das sequências do vídeo, mais ou menos aos 4 minutos, Pola é puxada pelo braço, resistindo, até que é jogada no chão. Enquanto ela se debate desesperada, um homem de capa lhe desfere socos e chutes. Destas figuras só vemos o contorno claro sobre um fundo preto. Ao fim, o homem a abandona ali, deitada e inerte. A estas cenas se intercalam, numa montagem rápida, um obelisco em várias posições, feito um objeto perfurante. A associação das imagens e os recursos técnicos do vídeo tornam contundente a violência do homem contra a mulher. Isto não é desprezível, visto que os índices de agressão e morte de mulheres na América Latina (incluindo o Brasil) é dos mais elevados. Mas o vídeo vai além desta encenação incisiva e necessária. Antes da agressão, há uma sequência muito acelerada de imagens sobreimpressas sobre uma lua cheia. Duas mãos em *chroma key* pulsam sobre a imagem da lua, fazendo como se brincassem de formar imagens nas sombras – elas formam uma borboleta. Sobre a lua aparece também o homem de capa já mencionado, que se ergue num pé só, gira e “bate asas”. Num certo momento, o movimento da capa se confunde com o das mãos que sugerem a borboleta, para logo em seguida, a capa se assemelhar à imagem de um morcego. As mãos em movimento e o homem que dança são imagens descorporificadas, já que são meros contornos ou sombras. Elas também se alternam muito rapidamente.

<sup>4</sup> Ver *Crítica* (org).





*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

Os recursos técnicos da *chroma key* sobreimpressão de *El eclipse* não são usados por mero experimentalismo, eles têm relação com a crítica da violência machista e o como ela se manifesta para quem a sofre. Segundo a própria artista: “Puedo decir que la forma, en este memento precioso, es solo el medio para contar la realidad que nos circunda” (WEISS, 1978: s/p). A maneira contundente de mostrar essas imagens, que culminarão no momento de violência do vídeo, é constituída graças a essa imprecisão, resultado dos efeitos técnicos, com a qual vemos esses elementos. Não há no que se apoiar, tudo some e volta rapidamente e, quando volta, são imagens fugidias graças aos efeitos de *chroma key* sobreimpressão. A aceleração dos movimentos da dança, do jogo de sombras e dos

efeitos de cores, sobreimpressão e descorporificação carregam de uma certa intensidade essa falta de esteio.

Há uma sequência lenta de aproximação amorosa que vem depois da lua e seus elementos sobreimpressos, e que antecede às cenas de violência descritas. Nela, vemos os formatos dos corpos de Pola e do amante colorizados em rosa, destacados, com *chroma key*, de um fundo de tecido branco. Em certo momento, a imagem de *O beijo*, de Gustav Klimt aparece no fundo, também em *chroma key*. O amante sobe em cima de Weiss, e dá início a um movimento que lembra uma relação sexual. A câmera registra os movimentos se deslocando da esquerda para a direita e no sentido contrário.

A montagem associa três sequências, a da lua e a da violência da mulher, intercalando entre as duas a da lenta aproximação amorosa. Cria-se um contraste de ritmo acelerado e lento nas duas primeiras sequências para culminar nas cenas de violência descritas. A descorporificação colorida da sequência da lua, da borboleta e do morcego é o único elemento que se mantém nas outras duas, porém, é suficiente para contaminar a tranquilidade da relação amorosa e antecipar a violência que explodirá nela. Montagem e efeitos na imagem ajudam a estabelecer um fio dramático que percorre mesmo as cenas que parecem escapar dele. Tênuo ou intenso, ele toma conta do vídeo, transformando o drama da violência da mulher numa espécie de enredo melodramático amoroso, quase seguindo o roteiro consabido dos boleros mexicanos.

A música de Frederico Luna, no começo destas três sequências, marca a movimentação de um voo tranquilo da borboleta para se tornar cada vez mais intenso, pontuando ainda mais a pulsão das imagens e da montagem. À sonoridade de um crescendo dramático se junta um violoncelo, cuja musicalidade rebaixa a intensidade a um tom melodioso. Após o violoncelo, ouve-se uma melodia de sete notas, de um conjunto de violinos, que fica se repetindo, e que logo depois é acompanhada por uma voz feminina que entoia as mesmas notas da melodia. Porém, essa aparente calma “melosa” será distorcida, seguindo a falta de esteio que o vídeo propõe com as distorções das imagens fugidias do homem de capa e a borboleta. A voz feminina sofre leves distorções técnicas, esganiçando-se. A calma aparente é perturbada pelo som que até esse momento mantinha o lugar comum do melodrama. É aí que vemos que há alguma coisa diferente. A melodia será

interrompida por sons cortantes de violino, à maneira de cenas intensas de filme de terror. Esse som é proferido no momento da violência descrito anteriormente, criando um corte brusco entre o que víamos antes e o que virá em seguida –o fundo preto, as figuras feminina e masculina em seu embate, o objeto cortante do obelisco. Este tratamento do drama de *El eclipse* recupera o diálogo entre melodrama cinematográfico e o cinema experimental mexicanos que já tinha sido estabelecido pelos filmes de Buñuel, principalmente daqueles que realizou no México, como afirma Teolinda Escobedo (2015).

Várias fotografias da própria Pola aparecem em sequências rápidas, logo depois das cenas de violência explícita. Sugere-se uma reflexão autobiográfica, que, aliás, é muito presente em seus trabalhos. Mas as fotografias da artista – jovem, criança, mulher – são atravessadas por um *close-up* do olho dela, seguido por um primeiríssimo plano do olho da câmera ocupando todo o rosto de Pola. Segue-se uma montagem rápida em que se intercala o rosto com as barras de cor do vídeo, que às vezes chegam a ficar sobreimpressas. Parece haver um diálogo tenso entre a mulher/Pola e a *teleasta* – como ela se intitulava.<sup>5</sup> Entretanto, o ritmo acelerado não permite que haja um resgate da mulher (agredida) pela artista do vídeo, ainda mais que, na seguinte sequência, um eclipse lunar total acontece – a lua cheia fica negra – e o rosto da artista é sobreimpresso gritando nele. Sua boca está muito aberta, é um buraco negro, e os olhos estão brilhantes. Uma expressão que lembra o rosto perturbador de *O Grito* de Edvard Munch. Ouve-se neste momento ápice, a voz dela gritando e alongando-se nas letras “Yo sooooooooooy”. Não sabemos se esta é uma contundente autoafirmação ou uma frase truncada, interrompida...

<sup>5</sup> *Teleasta* é um termo usado por artistas que trabalham com a televisão. O primeiro a usar foi o artista espanhol Saló 77-78. *Salón 77-78* e *televisión*, e



para os que trabalham com a televisão. Para os que trabalham com a televisão, a exposição *teleasta*. La



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

### A lua e a estrela de Natal

*El eclipse* se inicia com uma lua negra. Essa pode ser a imagem do eclipse total que pôde ser visto na América do Norte em 1970, e que foi a primeira vez que se filmou de fato o fenômeno no México. É uma suposição, mas as imagens do eclipse e do vídeo de Weiss são muito semelhantes, e o registro destes eventos astronômicos não era simples, tecnologicamente, de se fazer. Sobre esta lua negra pulsa o nome do filme em letras brancas, em movimento, fugidias e meio apagadas. A lua central na tela do vídeo parece dialogar com a vídeo-instalação *Electronic Moon No. 2* (1969-1972), de Nam June Paik e Jud Yakult. Nessa obra dos artistas, vemos sobre um fundo preto uma luz redonda, feita com retroalimentação da câmera e do monitor, e alterada com a ajuda de um ímã. Paik e Yakult criam uma “lua” que pisca fugidia na tela, muda de cor etc.<sup>6</sup> Essa lua é “eletrônica” porque se trata de uma imagem

---

<sup>6</sup> Às vezes lhe sobrepõem, à contraluz, um rosto de perfil, mãos, um conjunto de garfo e faca e um seio de mulher, também de perfil, e depois uma mão irá envolvê-lo. Pode-se ver que essas sobreposições são feitas na própria retroalimentação, colocadas entre a câmera e o monitor, interrompendo a passagem de luz e formando uma espécie de “sombra”. A trilha sonora é a música *Clair de Lune*, de Claude-Achille Debussy, o que sugere, assim como o *No. 2* do título, uma espécie de composição das faixas de luz tal qual a música para piano. Também esta trilha sonora clássica, que é o terceiro movimento da *Suite bergamasque*, já foi intensamente utilizada pelo entretenimento de

sintética, criada dentro do próprio mecanismo de vídeo, com apenas interferências de objetos e partes de corpos. A exploração dos recursos tecnológicos tinha destaque nos primeiros trabalhos de Paik, nos anos sessenta. O artista contava com a ajuda de engenheiros e técnicos de TV. Havia uma certa ideia de substituir os meios tradicionais da arte por novos meios – é famosa a sua frase “Just as collage has ousted oil painting, so the cathode ray tube will replace the canvas” (*apud* MARTIN, 2006). Já a lua de Weiss é filmada a partir de seu referente. Embora o experimentalismo faça parte de suas criações, ele não é uma questão fundamental para a artista. Ele ocorre com uma função dentro dos temas dos vídeos. No caso das imagens fugidias que se sobrepõem à lua, a técnica empregada sugere instabilidade, falta de apoio diante da violência de quem a sofre. Há outro diálogo que me pareceu mais instigante: Polatrava-o com a tradição experimental mexicana e que se dá por meio de uma conversa irônica com a lua de *O cão andaluz*, de Luís Buñuel, queretomarei mais adiante.

Depois da introdução e do título, *El eclipse* passará para a sequência descrita anteriormente – uma lua cheia, laranja, toma a tela quase por inteiro, e nela são sobreimpressas algumas imagens, como as das mãos que formam uma borboleta e a do homem de capa. Mas antes dessas imagens, vê-se a forma de uma estrela de Natal, daquelas bem comerciais usadas na decoração da data festiva. A estrela brilhante, *kitsch*, também está em algumas representações da Virgem de Guadalupe, aplicada em seu manto. O objeto-estrela passeia pela tela, some nas margens, depois pulsa no centro do quadro. Ela está em sobreimpressão, e por isso nunca a vemos precisamente.

---

massa, como filmes e programas de TV. E a obra de Paik dialoga diretamente com esse contexto, seja para se posicionar contra ele, seja para usar suas imagens, linguagem e tecnologia a seu favor.





*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

Há uma relação entre a lua cheia e esta estrela específica, a natalina ou *kitsch*. A lua é um símbolo magnânimo, ligado tradicionalmente ao feminino. Em eclipse, a lua do vídeo pode ser considerada como metáfora do próprio ser da artista – o que é reforçado pela sobreimpressão do rosto e o grito de “Yo soy”. Entretanto, um dos planos é a imagem em movimento, fugaz e meio borrada da estrela. Mesmo vendo a obra pela primeira vez e sem saber de antemão do que se tratava, eu já imaginei de início que a grandeza da lua teria algo a ver com sua simbologia – o feminino, suas fases, o ser “escondido” pelo eclipse total, enfim. Porém, de repente, aparece passeando pela tela um objeto que não é identificado de pronto, que é a estrela

quase transparente. A lua e a estrela não parecem pertencer ao mesmo universo. Não há nesse vídeo uma lua em sua versão de “enfeite”, comercial, nem a estrela como a vemos no céu ou nas imagens de um telescópio. Completamente dissociadas entre si, essas imagens desestabilizam o fato de que representam dois corpos celestes que costumamos relacionar de maneira muito próxima. A associação e, ao mesmo tempo, a completa dissociação entre a lua e a estrela é irônica, pois a estrela rebaixa a simbologia da lua e sua função sagrada em representações tradicionais, geralmente ligadas ao feminino.<sup>7</sup>

Para Friedrich Nietzsche, segundo Giacoia Jr. (2017), a ironia é sempre uma contestação do que é sacrossanto. O mundo sério dos sacerdotes ascéticos tem como princípio a desistência do próprio corpo em prol de uma realidade inteligível, eterna, absoluta. O contrário do inteligível seria justamente o riso. Ele se contrapõe à busca da “verdade”, no âmbito religioso e no da moral, admitindo que, ao se observar no sentido histórico, não há uma verdade absoluta. A ironia é a negação dessa verdade, é a impossibilidade do incondicional. Abala todas as certezas. É esta a ironia da estrela de Weiss: o objeto *kitsch* rebaixa a lua e, de propósito, retira da imagem qualquer menção ao sacrossanto.

Talvez fique mais claro se explorarmos a ironia na literatura, embora, como aponta D. C. Muecke, a própria ironia seja um conceito vago, instável, multiforme, portanto, de difícil definição (*apud* ALAVARCE, 2009). Segundo Lélia Parreira Duarte (2006), a ironia pode ser descrita como a figura retórica na qual se quer dizer o contrário do que foi dito, e, embora existam vários tipos de ironia, há três que podem ser destacadas: a retórica, a romântica<sup>8</sup> e a *humoresque*. Esta última é a que vejo como a ironia mais próxima da utilizada por Weiss, assim como do riso de Nietzsche apontado acima. A *humoresque* é, ainda segundo Duarte, o *não já e ainda*

---

<sup>7</sup> Por exemplo, a lua é uma iconografia importante ligada ao feminino nos mitos pré-colombianos. Para os mexicas, segundo Montadón (2007), a lua é a deusa Coyolxauhqui e seus irmãos são Centzonhuitznahuac, as estrelas. Ambos são filhos da deusa terra Coatlicue. Após o nascimento de seus filhos, a velha deusa vivia uma vida de retiro e castidade, até que encontrou uma bola de pluma que guardou sobre o ventre. Distraída, foi só depois que percebeu que estava grávida. A lua e as estrelas ficaram furiosas com a mãe e planejaram mata-la. No momento em que iriam realizar tal ato, o rebento Huitzilopochtli – o sol – protegeu a mãe terra, esquartejou a lua e expulsou as estrelas. Assim, sempre que o sol nasce da terra, acontece a expulsão da irmã e dos irmãos perversos.

<sup>8</sup> A retórica é usada com objetivos políticos e/ou ideológicos, quando se quer chamar seu interlocutor a fazer seu próprio raciocínio sobre o que foi dito. Já a ironia romântica pressupõe o autor arreado, altivo e divino, que por meio da ironia tenta desfazer a ilusão da representação. O autor sempre se releva por trás da obra, assume a natureza fictícia do que cria. É também uma ironia auto-paródica, uma vez que o autor está sempre se colocando em cheque. (DUARTE, 2006)

não. Seu objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar com isso a impossibilidade de um sentido claro e definitivo. É impossível, assim, saber se um texto é sério ou paródico, já que o próprio conceito de verdade está ausente nele. O autor fica sempre no terreno escorregadio da ambiguidade, e seu interlocutor nunca tem uma resposta clara.

Diante das iconografias do feminino ligadas à lua, a ironia *humoresque* de Weiss cria uma alternativa para as imagens magnânimas. Ela propõe que não há “sacralidade” no feminino.<sup>9</sup> A graça é que o sacrossanto é combatido por um objeto de seu universo, a estrela de Natal, minando este campo desde dentro. É possível pensar que a associação do sagrado com o *kitsch* introduz a história na construção das mulheres. A estrela de Natal é a ironia que propõe o lugar histórico no qual as mulheres foram colocadas, com os longos processos de dominação dos corpos e vidas femininas. A associação entre estrela e família é mais imediata e forte, no mundo contemporâneo, que a da lua e o sagrado. Assim, trata-se de um embate entre imagens, a estrela não apenas dessacraliza a lua, ela impõe com força maior outra imagem da mulher – a da mãe de família. Na família tradicional, historicamente, as mulheres têm a responsabilidade na preservação dos costumes, na manutenção de um lar moral, higiênico, assim como dos ritos tradicionais familiares, como o Natal. Organizar a decoração, as comidas da festa, receber bem família e amigos, tudo conflui para tarefas femininas imbuídas de sentido religioso e moral, cuja estrelinha ridícula é só a última e pequena representação de um mar de sufocamento e apagamento. O Natal também é representação de uma família nos moldes ideais – Jesus, Maria, José –, o que torna a data religiosa ainda mais forte nesse sentido. No México, a “naturalização” da função moral feminina não é representada apenas pela imagem da Virgem Maria na Santa Família, mas principalmente pelo seu braço iconográfico local: a Virgem de Guadalupe. A *virgencita* representa a mulher dócil, bondosa, mãe e casta ao mesmo tempo.<sup>10</sup> Mas, Guadalupe é também a deusa Tonantzin, a imagem mexica cujo templo no monte

---

<sup>9</sup> Como parte desse processo, foi-lhes imposta a família tradicional, heterossexual, patriarcal, separando a função das mulheres como dominadas pelo masculino. Para a historiadora Joan Scott (1995), gênero e poder são categorias indissociáveis, pois, o poder legitimou historicamente as categorias de gênero no curso histórico, fingindo-as naturalizadas, intocáveis, ou então “sacras”.

<sup>10</sup> A idealização das mães, “el mito de la madre”, é um discurso que mantém as mulheres aprisionadas em vidas de abnegação e sacrifício em favor dos filhos. Um mito que não corresponde, segundo Marta Lamas, às mães reais, quer sejam esgotadas, fartas, inseguras, competitivas, deprimidas... Tal mito só joga contra as próprias mães.

Tepeyac foi substituído pelo lugar de aparição e adoração da Virgem. A deusa – embora hoje não se saiba com exatidão o que Tonantzin representava – chamava-se “nossa mãe”, para a conveniência dos invasores. *Amadrecita* é parte de uma guerra ardilosa de imagens (GRUZINSKI, 1994). Há uma imagem ambígua, que fica entre a deusa antiga e a nova Virgem, que não pode se traduzir, para os mexicanos, como simplesmente uma boa mãezinha.<sup>11</sup>

Como Guadalupe, a mulher não tem um lugar “sagrado” imaculado neste contexto, como o tem na tradição ocidental europeia. A Malinche é também a imagem ambígua da mãe. Como representada por Octavio Paz, ela é má, a traidora dos mexicanos ao gostar de seu estuprador, o invasor estrangeiro (2014, pp. 84-85). A Guadalupe/Malinche é uma imagem equívoca, que coloca o embate de imagens que Pola parece veicular na associação entre lua e estrela. Ao se criar uma tensão entre o sacro e o histórico, questionam-se os processos de opressão sobre a mulher que fazem parte tanto de um como do outro.

### Terezinha de Jesus

De uma maneira muito indigesta para o olhar de uma feminista, ao final do vídeo Weiss será “resgatada”. Depois de agredida, a artista está deitada inerte no chão, em *chroma key*. Aproxima-se um homem e se agacha ao lado dela – como não tem asas, e está nu, sabemos de pronto que se trata de outro homem, não o da capa. Ele afasta os cabelos do rosto de Weiss, lhe dando um beijo na boca. Depois, continua dando beijos carinhosos, nas bochechas, testa e pescoço da artista. Lembra uma Bela Adormecida e seu príncipe. Pola, que a princípio estava imóvel, levanta uma mão para segurar delicadamente o homem pela nuca. Ele enxuga suas lágrimas e a mulher parece sorrir. *Achroma key* faz com que não tenhamos certeza destas ações e que fiquemos na suposição; uma das funções deste efeito é tirar a solidez das imagens como já foi dito. Coloca-se em suspenso a ideia de uma ontologia que mediará os planos videográficos e um suposto real. Porém, a atmosfera romântica prevalece, apesar do efeito desestabilizador.

---

<sup>11</sup> Os questionamentos feministas pós-coloniais engrossam a questão de não se resumir as mulheres às suas perspectivas europeias. Segundo Oyèrónkè Oyěwùmí (2004), as teorias propostas pelas feministas europeias e norte-americanas têm pouco a servir para as mulheres de vários lugares das “ex-colônias” porque se baseiam na estrutura de família nuclear – que não é o foco em outras sociedades.



TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México

A trilha sonora, nesse momento, é uma melodia de “final feliz”: um som pacífico de gaita segue os mesmos acordes do começo, agora sem as distorções de antes. Ao ver o desfecho feliz de *El eclipse* é impossível não pensar na cantiga popular de *Terezinha de Jesus*, e sua salvação pelo homem de sua vida. O vídeo termina com a tela completamente em cor-de-rosa claro, com a imagem estática de uma paisagem que tem, no seu centro, uma pirâmide. Os corpos da *teleasta* e do homem se assemelham às bonequinhas de mãos dadas nos recortes papel, conhecidos como *ribambelle*. A arte do papel já é uma indústria no México, envolvendo recortes inesperados e criativos. Pola parece fazer uma associação à *ribambelle* mais clichê, ligada à infância, aos contos-de-fada amorosos, que fazem parte do cotidiano das meninas na América Latina nas telenovelas. O extremo *kitsch* é alcançado, quando, no final do vídeo, o casal se abraça, flexiona os joelhos e sai “voando” da cena. Clichês extremamente irônicos, que se manifestam ao forçar a imagem reels para dela querer dizer outra coisa, no sentido oposto. No vídeo, apresenta-se o amor “tradicional” entre homem e mulher, bem como os percalços da mulher em sua vida amorosa, de maneira tão clichê que abala sua credibilidade, novamente, sem dar uma resposta clara se é uma cena para ser levada a sério ou não – como a ironia *humoresque*.

Entretanto, o vídeo não se exaure nessa imagem, pois ela contém, dentro de si, outras. Os corpos da mulher e do homem são formas fugidias, colocados por

sobreimpressão, criando a instabilidade já comentada. Além disso, se o homem suspende a mulher até a ponta da pirâmide, enquanto fica embaixo, ela puxa seu amante para cima, deixando os dois no mesmo nível da ponta, embora sem pisar nela. Parece se formar um equilíbrio entre os gêneros. Ao mesmo tempo, no momento que o casal se dá as mãos e estica braços e pernas para o lado, ficando os dois de frente para o espectador, formam uma pirâmide invertida, que está sobre a aquela do fundo. Este tipo de reflexo, de gravata ou borboleta mostra o limite do clichê, pois se a *ribambelle* do pastiche amoroso é inevitável, pode-se ressignificá-la ao transfigurá-la em um símbolo feminino tal como o da lua. A pirâmide invertida e o papel picado (como é chamado este tipo de arte) se tensionam feito uma imagem dialética. Neste jogo, o clichê não permite que o símbolo crie uma identidade feminina mais profunda ou metafísica – a-histórica, mítica ou atemporal – ao qual remeteria a lua ou a pirâmide invertida. Tampouco é possível que o clichê do par amoroso se sobreponha à imagem da mulher, dado que a simbologia está ali apontando o seu limite.



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

O melodrama ao qual Weiss se referencia na estrutura de *El eclipse* – o crescendo dramático, as imagens de amor e violência, e o final feliz e o triunfo do “amor puro” – é um gênero específico que mobilizou parte da produção cinematográfica na América Latina, e com ela levou outros meios de comunicação

de massa, como o rádio e a televisão. Segundo Silvia Oroz (1992), as origens remotas<sup>12</sup> do melodrama são um obstáculo à sua compreensão, mas também tornam claro seus elementos mais importantes. Estes são o aspecto inteligível para um público heterogêneo e o apelo emocional. O melodrama doméstico inglês e francês prolifera na segunda metade do século XIX, concentrando-se no universo feminino e suas penúrias, e é o mais próximo de seu desenvolvimento cinematográfico.<sup>13</sup>

Na América Latina, no melodrama difundido pelo cinema, como já dito, marca-se a fixação de arquétipos e de estereótipos que enaltecem a estrutura da sociedade patriarcal. Além disso, trabalham-se a imagem nacional e uma iconografia própria de pronto reconhecimento – como, por exemplo, as imagens da vilã loira e a “mocinha” morena, reforçadas pelo figurino, ou a contraposição estridente entre as casas abastadas e as pobres. Segundo ainda Oroz, a retórica melodramática de protótipos cria uma empatia com seus espectadores, que reconhecem de imediato a história e preveem seu desenlace. Em *El eclipse*, Weiss utiliza esse percurso narrativo até a concretização do “verdadeiro” amor da heroína da história. Porém, suas interrupções e distorções já comentadas – a voz alterada na canção melodiosa, as imagens do casal amoroso fugidias pelo efeito de *chroma key* etc. – criam uma instabilidade que nos faz duvidar do pastiche amoroso do desenlace. Este pastiche será ironizado ainda em outra sequência, a do olho cortado, analisada a seguir.

### Olho cortado

Há uma passagem muito curta, mas especial, nos planos do “resgate” da *teleasta*. Após o homem lhe dar beijos carinhosos e ajuda-la a se levantar, vemos na sequência seguinte um rosto – talvez o da artista, não o vemos bem – em uma imagem escura, sombria. Ela esconde o olho esquerdo com a palma da mão esquerda. Há um corte, então, para um plano detalhe de um olho. Ele está muito aberto, preso por pequenos fixadores, e a pupila está esbranquiçada. Uma pinça

---

<sup>12</sup> Segundo Silvia Oroz, as origens do gênero remetem ao “falar cantado” que os círculos cultos em Florença, no século XVI, utilizavam para tentar retomar a tragédia grega, e nos primeiros dramas líricos do século XVII, antecedentes da ópera. O melodrama é retomado na Europa no último terço do século XVIII, apresentando-se na forma de certas peças teatrais compostas de canto e declaração. Na França, no século XVIII e início do XIX, as peças teatrais mais populares se dividiam entre o *vaudeville* (comédia) e o melodrama (trama trágica), ambos tendo em comum as canções intercaladas.

<sup>13</sup> Na novela de folhetim também predominam os mesmos princípios formais e critérios de gosto popular. Em minha análise, decidi me deter no cinema por causa de sua relação mais estreita com o vídeo.

retira a película embaçada e, após um rápido corte na cena, coloca uma nova película sobre o olho. É o procedimento de um transplante de córnea. Inserido na narrativa do vídeo, o transplante poderia ser uma representação do “voltar a ver” da *teleasta* depois do relacionamento abusivo. Porém, as imagens estão também carregadas de ironia porque, além de a cirurgia ser um procedimento invasivo e doloroso,<sup>14</sup> depois de um transplante de córnea a visão se torna, por assim dizer, “leitosa”, pouco transparente. Estamos longe do resgate amoroso das telenovelas ou filmes românticos de Hollywood e do “voltar a ver” definitivo, claro.

As imagens são também irônicas em outro sentido. O close do olho submetido a uma cirurgia dialoga com a conhecida cena do filme surrealista de Luis Buñuel e Salvador Dalí, *O Cão Andaluz* (1929)<sup>15</sup>. Nesta fita, um homem (o próprio Buñuel) afia uma navalha e sai à varanda, ergue os olhos e encara uma lua cheia sobre o céu negro. Nuvens se aproximam, ainda sem encobrir a lua. Na cena seguinte, o mesmo homem pega a lâmina, se posiciona atrás de uma mulher que está calmamente sentada, olhando para a frente. Ele lhe abre o olho esquerdo com dois dedos, e com a navalha finge que corta o olho da mulher, sem que ela reaja. Na sequência do cortar com o objeto afiado, há também um *corte* cinematográfico no qual vemos novamente a lua e um fiapo retangular de nuvem que parece corta-la. Segue um plano detalhe da navalha num olho de animal, representando o globo ocular da moça. O olho cortado escorre como uma gelatina. A leitura canônica do filme afirma que este corte é para quebrar com o modo de olhar tradicional e sugerir uma outra forma de ver, que neste caso seria a surrealista (BRANDLEY, 1999: p. 70-72). Lua, olho, violência, mulher e homem são os componentes comuns ao filme e ao vídeo. Embora haja uma citação da obra de Buñuel no vídeo, não deve ser confundida com a paródia, uma figura retórica muito comum na arte contemporânea e especialmente na arte feita por mulheres. Segundo Linda Hutcheon, as “estratégias paródicas” pós-modernas são utilizadas pelas artistas para chamar a atenção para “la historia y el poder histórico de esas representaciones culturales, mientras contextualizan a ambos de manera que los desconstruya.” (1993: p. 9). Weiss não parece querer desconstruir as imagens do filme de Buñuel, mas, antes, dialogar com

---

<sup>14</sup> Depois de um transplante de córnea, a sensibilidade do olho é tanta que o transplantado já não é capaz de suportar ambientes muito iluminados sem o uso de óculos escuros. O excesso de claridade é extremamente doloroso (informações de um paciente que sofreu esta cirurgia).

<sup>15</sup> Pode-se se remeter também a um diálogo com *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick. Nos limitamos ao diálogo com Buñuel, porque este cineasta viveu e trabalhou no México.



elas. O que Pola coloca para o cineasta espanhol, a meu ver, é que a possibilidade desse “outro olhar” cortar com a “visão tradicional” é mais complexa do que aquela sugerida por um mero “corte” surrealista. Afinal, se a cirurgia permite “olhar de novo”, assim como o surrealismo oferece “outra visão”, este não é necessariamente um “olhar melhor” ou completamente livre da tradição. Parece não haver ato libertário para Pola. O que resta é um remoer constante que aponte para a possibilidade de um caminhar que pode levar à liberação. Mas a liberdade é apenas uma possibilidade.

A citação bem-humorada do filme de Buñuel não é aleatória. Segundo Escobedo (2015) e González e Learner (1998), a produção mexicana do cineasta espanhol foi muito importante para a compreensão das formas experimentais de cinema no país. Segundo ainda González e Learner, a estadia de Buñuel no México e suas contribuições cinematográficas “dejaron una notable impresión en la generación de cineastas que surgió de la revista *Nuevo Cine*, los concursos y el movimiento super-8 de los años setenta” (1998). É justamente nos anos 1970 que Pola começa a produzir seus vídeos, de modo que este diálogo entre vídeo-arte, cinema experimental e a obra de Buñuel parece ser bastante pertinente.

Em *El eclipse*, se estabelece uma relação entre arte e vida, dado o aspecto autobiográfico do trabalho de Pola, que será tratado em outros vídeos, como *Mi CoRaZón*. Outra questão é a narrativa sobre a mulher apresentada por meio da violência que sofre, do imaginário romântico com o qual é bombardeada e do espaço do sagrado no qual é colocada. À mulher “essencial” à do papel “sagrado” de mãe, atribuído tradicionalmente, se contrapõem um olhar e um diálogo bastante irônicos, tais como aqueles que se estabelecem com a tradição experimental do audiovisual mexicano mediado por Buñuel. De modo que se desmistificam essas imagens para poder introduzir a questão histórica neste construto da imagem feminina.





*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

## Capítulo 2

### Corpo e cidade: uma relação intensa

Neste capítulo analiso *Ciudad-Mujer-Ciudad*(1978) e *Somos mujeres...* (1978). No primeiro vídeo retomo as questões do exagero melodramático, que redundava numa profunda ironia, e da relação entre *high and low*, que tratei em *El eclipse*. A diferença é que as questões serão tratadas na relação entre corpo e cidade. No segundo vídeo, a problemática tratada se densifica, pois à relação conflituosa do corpo feminino com a cidade se acrescenta uma visão interseccional, visibilizando a questão de raça e de classe.

#### *Ciudad-Mujer-Ciudad*

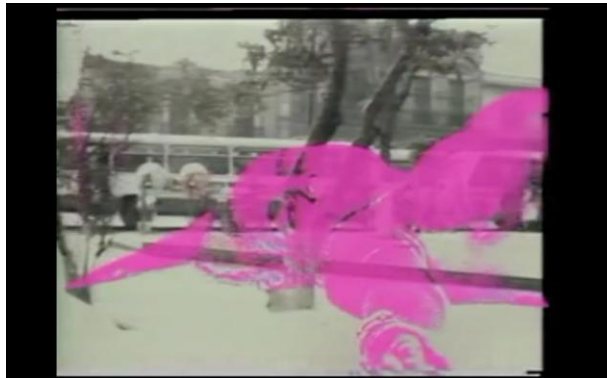
##### La llorona

O vídeo, que tem cerca de dezoito minutos, faz uma relação a princípio melancólica, depois tensa, entre imagens da cidade e imagens do corpo de uma mulher. A relação se dá pelo uso intensivo de técnicas familiares da vídeo-arte.<sup>16</sup> Sobreimpressão – o que deixa o corpo da mulher transparente sobre as imagens da cidade –, *achroma key*, que preenche a silhueta do corpo com imagens da própria cidade, e a colorização, que altera o corpo e a cidade preenchendo-os com cores sólidas e vibrantes. As cores também aparecem em algumas sequências nas quais uma espécie de espiral colorida pulsa na tela, expande-se, encolhe, desfaz-se. Essa imagem aparecerá em várias sequências do vídeo.

A relação entre o corpo e a cidade se dá na composição das imagens de uma mulher nua, que dança filmada em estúdio, e imagens da cidade capturadas pela câmera. Vemos uma praça, com uma rua movimentada ao fundo, sobre a qual a câmera faz um giro, lentamente, oferecendo um panorama do espaço. Na praça há um ponto de ônibus, onde as pessoas entram em fila em um veículo. Na tomada seguinte, a câmera flagra uma mulher junto a um muro, colocando uma criança pequena sobre ele, aparentemente

---

<sup>16</sup> O crítico Juan Acha fez uma análise bastante formalista de *Ciudad-Mujer-Ciudad*: “vários son los problemas que enfrenta Pola Weiss – su autora – para solucionarlos con intenciones artístico-visuales”. No entanto, Acha destaca a pergunta: “¿Es o no cinematográfica la sucesión de sus imágenes?”, o que, segundo o autor, é o principal e mais notório de sua obra. Não satisfeito, o crítico afirma mais adiante em seu texto que a obra tem uma “frieza pop” que elimina todo o cinematografismo. Ver o texto completo no apêndice.



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

brincando com ela. Depois, a mulher pega a criança no colo enquanto a câmera, que está do outro lado da rua, faz o movimento de *zoom out*. Enquanto vemos essas imagens da cidade, a mulher no estúdio, nua, aparece e desaparece em sobreimpressão, sua imagem é um “fantasma” transparente. Ela faz movimentos de dança, sempre de olhos fechados. Deita-se de lado e, com as pernas flexionadas para cima, sustenta-se apenas pelos quadris. É um esforço de se equilibrar nesse espaço no qual ela está sobreposta. Depois senta-se e passa o braço esquerdo por cima da cabeça. A trilha sonora, nessas sequências da cidade, consiste em uma calma melodia na qual se destaca uma espécie de flauta indígena. Dada a música, a relação da mulher com a cidade, nesses primeiros momentos, é melancólica. A dança marca a relação entre corpo e espaço e passa a ser um elemento a mais nas relações entre o corpo da mulher e a cidade que estão sendo construídas. É na associação deles que podemos entender o significado de cada um desses elementos.

Logo no começo do vídeo, antes dos planos citadinos, a câmera mostra uma montanha fora da cidade ao longe para aproxima-la num movimento de *zoom in* (o aparelho está em outro plano mais alto, que parece ter também vegetação). Depois, o enquadramento leva o olhar pela vegetação do lugar – ao longe, vemos algumas casas e ruas, o que mostra que é uma montanha próxima à cidade. Em certo momento, vemos somente o céu. Nessas primeiras cenas, sem música de fundo, ouve-se desde o início um som de chocalho indígena. Logo em seguida, sons de pássaros (mas que podem ser também uma flauta imitando o som do animal) e, em certo momento, um som de risada de bebê são ouvidos. O corpo da mulher, deitada, aparece em *flashes* sobreimpresso a essas imagens. Primeiro vemos seus pés, depois o corpo inteiro, muito transparente e quase imperceptível, deitado de costas. Em seguida vem a cena do ponto de ônibus já descrita. Entre a passagem das imagens do campo para as da cidade, ouvimos uma voz feminina recitando uma poesia, acompanhadas da melodia de um piano, cujo início lembra *Gymnopédie No. 1* de Erik Satie. Um corte da paisagem citadina do ponto de ônibus nos leva à imagem de um rio, que aparentemente está sendo filmado a partir da ponte que passa sobre ele. A câmera, que em *plongée* focava um pedaço da ponte e as águas, é levantada em movimento contra *plongée* enquadrando a paisagem campestre – vegetação e rio. Há uma montagem que intercala imagens do campo e da cidade. Em ambas o corpo da

mulher é sobreimpresso. Concomitantemente ouvimos uma poesia, que é pedido de socorro de uma mulher sufocada pela cidade grande:

*No hay agua  
tengo seca la boca  
pero solo tengo agua  
porque lloro  
cuando río  
cuando adolezco  
cuando sudo  
y me sale agua  
de por dentro  
desde mi cuerpo  
han bloqueado todos los ríos  
teníamos tanta agua que sobraba  
no, no  
no hay agua  
ahora es agua y tierra  
es simple lodo  
agua no fluyes  
no corres  
ciudad te hundes  
nos hundes contigo*

Estas palavras expressam um sofrimento existencial intenso, lembrando um pouco a tradição feminina da poesia mexicana iniciada por Sor Juana Inés de La Cruz. A poesia sugere que houve uma vida daquela mulher anterior à que vive na cidade. A sobreimpressão de seu corpo nestas imagens enfatiza essa ideia. O vídeo reforça a natureza antecedente ao começar com imagens de montanhas, um rio e sons de pássaros, intercaladas com imagens da praça já descritas, antes de passar efetivamente para as imagens da cidade. Esses planos remeteriam a uma ancestralidade que coloca a cidade como um evento “ocidental”, trazida pela invasão europeia? O lamento *no hay aguasegue-se de habia tanta agua que sobraba e ahora es agua y tierra*, o que parece confirmar a ideia de uma natureza benéfica anterior à cidade grande. Há uma aliança nostálgica da natureza paradisíaca e da grande poesia mexicana barroca encarnada em Sor Juana.



TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México

Entretanto, a letra da poesia também remete às músicas populares mexicanas, nas quais o choro é um tema bastante familiar, a exemplo da música tradicional *La Llorona*, uma canção popular de autoria desconhecida, proveniente de Oaxaca.<sup>17</sup> Somando-se ao canto popular, há ainda o mito: *la llorona* é o fantasma de uma mulher, vestida de branco e de cabelos desalinhados, que aparece à noite chorando a morte dos filhos – que ela mesma teria matado. O fantasma apareceria preferencialmente onde há água, junto aos rios e lagos. Segundo Montadón, “sua presença se acentua em tempos de crise , nas desgraças pessoais e coletivas ou nas

<sup>17</sup> Entre as gravações da música, destaca-se a da cantora *ranchera* Chavela Vargas.

catástrofes naturais , ecológicas ou socioeconômicas” (2007). O *lloro* é falado no momento em que vemos a câmera passar pelo rio e pela paisagem da natureza, o que remete ao lugar onde é visto o fantasma. Há uma relação entre o mito da *llorona*, a água e o desastre ecológico que é a vida na cidade, desgraça que se aprofundará ao longo do vídeo e no decorrer da poesia, que será continuada mais adiante. Na cena do rio, pode-se ver também o jogo irônico entre palavras e imagens, como por exemplo: quando a voz fala *tengo seca la boca*, vemos a boca e a garganta da mulher, e em *porque lloro / cuando río*, é dito justamente no momento em que o rio é mostrado, uma brincadeira entre o objeto, o verbo “rir” e a água. Melodrama e ironia estão associados novamente, desta vez para rebaixar a pretensão da imagem paradisíaca de uma natureza intocada, do mito popular e da contundência da poesia e literatura mexicanas, como tínhamos visto na relação entre o eclipse lunar e a bugiganga da estrela natalina. Porém, agora fica mais claro o fato de que o diálogo com a tradição cultural não é de mão única – uma crítica à visão do sagrado que a poesia e literatura contêm, ainda que de forma laicizada. Lamento existencial poético e melodrama são mediados pela ironia. Entram num jogo dialético, no qual as imagens melodramáticas, que sempre são clichês, tornam-se estranhas e inquietantes. Atinge-se, portanto, a iconografia midiática facilitada da herança melodramática desenvolvida no México.

Talvez isto fique mais claro se pensarmos que a apreciação da paisagem tem relação estreita com o imperialismo e o nacionalismo europeus, que foram transportados aos nacionalismos latino-americanos. No caso do México, a relação entre paisagem e nacionalismo foi desenvolvida intensamente pelo dito cinema de ouro mexicano dos anos 1930-1950. Muitos desses filmes tinham como plano de fundo uma espécie de idealismo em torno da Revolução Mexicana de 1910, cujo principal mote era a força política do campesinato. Os camponeses, indígenas e mestiços, eram ideologicamente imbuídos de um projeto nacionalista e revolucionário, que os filmes, além de outras manifestações culturais, levaram adiante (BRAGANÇA, 2006). O governo do país, que vivia um “milagre econômico” a partir dos anos 1930, focava na revolução como uma espécie de ideal que deveria ser alcançado. O Estado inclusive ajudou a criar as imagens que deveriam ser produzidas em torno do projeto da revolução, já que o próprio cinema de ouro teve substancial financiamento estatal. Após os anos 1960, com as sucessivas crises econômicas,



dependência cada vez maior do mercado externo (norte-americano) e crescimento das cidades e da economia urbana em detrimento do campo, o “ímpeto” revolucionário como projeto nacional deixou de fazer sentido.<sup>18</sup> Porém, ele marcou profundamente a cultura visual mexicana, por meio do cinema. Então, a contraposição entre imagens da cidade e imagens da natureza em *Ciudad-Mujer-Ciudad* tem um sentido nesse contexto histórico e social – o do idealismo do campo associado ao melodrama – emarca a importância política nas relações entre corpos, cidade e paisagem.

Essas relações podem ser analisadas na construção de uma forma hierárquica de ver e mostrar o mundo. A hierarquização é feita de modo a dissimular a si mesma por meio da “naturalização” de suas estruturas. Segundo W. J. T. Mitchell (1994), na arte a pintura de paisagem é representativa nesse processo, pois mostra-se como uma “representação natural”, livre de convenção, mas esconde em seus meandros toda a estrutura de poder do imperialismo europeu e da estrutura de classes. Ao mesmo tempo, a própria paisagem é o meio utilizado para esconder suas intenções escusas, pois é colocada como “natureza” intocável, pura em si mesma. Para o autor, a apreciação da paisagem nunca é um fato neutro de contemplação, mas foco de violência histórica, política e estética. As hierarquias do poder da “apreciação” da arte estão em *Ciudad-Mujer-Ciudad* também por meio da paisagem. Enquanto vemos imagens da “paisagem natural”, ouve-se a crise existencial diante da “paisagem da cidade”, transformada em poesia. Esta crise não é neutra, mas tem lugar histórico e social na tradição da poesia barroca no México. A brincadeira muito sutil entre o rio e o verbo rir interrompe por um brevíssimo momento a crise existencial expressa pela poesia. Ao fazer isso, Pola tensiona as hierarquias sociais colocadas pela arte.

### O caos citadino

A relação entre o corpo e a cidade torna-se tensa a partir da metade do vídeo. As imagens da cidade, nesse momento, são capturadas de dentro do carro em movimento, colocando a paisagem sob uma perspectiva não mais do pedestre na calçada, como víamos antes, mas do automóvel na rua. Se sobrepõe aos planos o som da voz que dá continuidade à poesia. Porém, as palavras, imagens e ritmos ganham um crescendo dramático. A melodia da flauta é substituída por batidas frenéticas de

---

<sup>18</sup> Ver CAMÍN, *À Sombra da Revolução Mexicana* (2003).

tambor, que lembram um som quase tribal, ritual. A dança da mulher começa a ficar cada vez mais rápida, a ponto de ela em certo momento sacudir a cabeça e girar os cabelos em círculo. A voz deixa de ser melancólica e adquire um tom desesperado, assim como seu conteúdo passa a ser uma descrição das mazelas cotidianas de uma cidade que golpeiam diretamente a mulher enquanto corpo:

*No hay aire tampoco  
se me ha secado la voz  
y el aliento se me corta  
cuanto ruido, cuantos autos  
cuanto humo  
todo es gris y lleno de basuras  
que no me deja respirar...*

À sensação corporal de sede une-se também a sensação de falta de ar, aliada à visão triste do ambiente urbano: tudo é barulhento, tudo é cinza, cheio de lixo... Os tambores descritos acima começam neste momento, depois de “*que no me deja respirar....*”. Vemos também as imagens do trânsito caótico da cidade produzidas a partir do carro, nos colocando no ritmo frenético dos tambores. Com a câmera no banco do passageiro, o quadro treme, introduzindo parte do carro no plano – para-brisa, espelho retrovisor lateral, pedaço da carroceria. Este enquadramento coloca o ponto de vista do espectador dentro do automóvel, como se fôssemos passageiros no trânsito, conduzidos por alguém. Na vida caótica das cidades grandes, passar muito tempo no carro é comum

para seus habitantes que vêm e vão num ritmo maçante e contínuo, principalmente entre casa e trabalho. Em certo momento, enquanto a câmera dentro do automóvel vaga pela cidade, a mulher sobreimpressa senta-se de costas para o espectador, coloca braços e pernas à sua frente e os mantém suspensos e flexionados, fazendo o movimento com os braços como se dirige um carro. Ironia que atinge a vida mecânica citadina? A seguir, para confirmar a visão mecânica atordoante da cidade, uma panorâmica, em *plongée* vertical, mostrará um estacionamento repleto de carros. Acrescente-se ao mar de latas a intensidade da filmagem criada a partir de movimentos rápidos e repetidos que a câmera faz por meio do *zoom in* e *zoom out*.



Após uma breve pausa a voz em *off* retorna:

*La prisa, que prisa  
la prisa nos ahoga  
todos corren como se estuvieran solos  
deténganse  
véanme, escúchenme  
me estoy moviendo  
estoy sintiendo  
por qué no me dejan  
por qué no me dejan ser  
no resisto  
no puedo pensar  
ni sentir  
tiempo  
tiempo  
deténte  
quiero vivir  
quiero vivir  
quiero vivir  
quiero vivir  
aaa  
tiempo, tiempo  
aaay  
aaay  
tiempo, deténte*

O crescendo dramático do vídeo é resultado do ritmo das imagens, das batidas de tambores, do conteúdo e forma da poesia – tema dramático da existência e a brevidade das estrofes –, e da voz desesperada da mulher, que culmina em gritos. A voz feminina implora para que o tempo frenético da cidade pare. A câmera, na próxima sequência, focará na base de um arranha-céu. Trata-se da Torre Latinoamericana, edifício que abriga escritórios empresariais e antenas de TV e rádio.<sup>19</sup> A importância da imagem da Torre não se dá somente como um imenso arranha-céu, mas também como sede fundamental de telecomunicações. A câmera então sobe até o topo do edifício, movimento que será repetido mais duas vezes – a voz feminina em *off* está gritando “*Aaay!*”, nesse momento – e surpreendentemente a virilha da mulher é sobreimpressa sobre o edifício, em *close* muito próximo. Num

---

<sup>19</sup> A Torre Latinoamericana, um edifício de quase 182 metros (44 andares), cuja construção começou em 1956, tem uma resistência quase irônica na paisagem da Cidade do México. A Torre já resistiu a quatro grandes terremotos (1957, 1985, 2007 e 2017), inclusive o terremoto de 1985, o mais fatal para a cidade, e ao qual muitos edifícios sucumbiram. Falarei novamente dela na relação corpo/cidade/terremoto de *Mi CoRaZón*.

último momento, a câmera move-se para a esquerda, tirando o arranha-céu do enquadramento e deslocando-se para um ponto aleatório da rua. Então, a música para, a cidade some e só nos resta a virilha, colorida em tons de verde, rosa, vermelho, e sobrepondo a “espiral” colorida já citada. Depois, a virilha desaparece para dar lugar à última sequência, com cenas noturnas e a mulher deitada, inerte. A cidade é tão agressiva e tão caótica, insuportáveis para a mulher, que o arranha-céu chega mesmo a estupra-la.

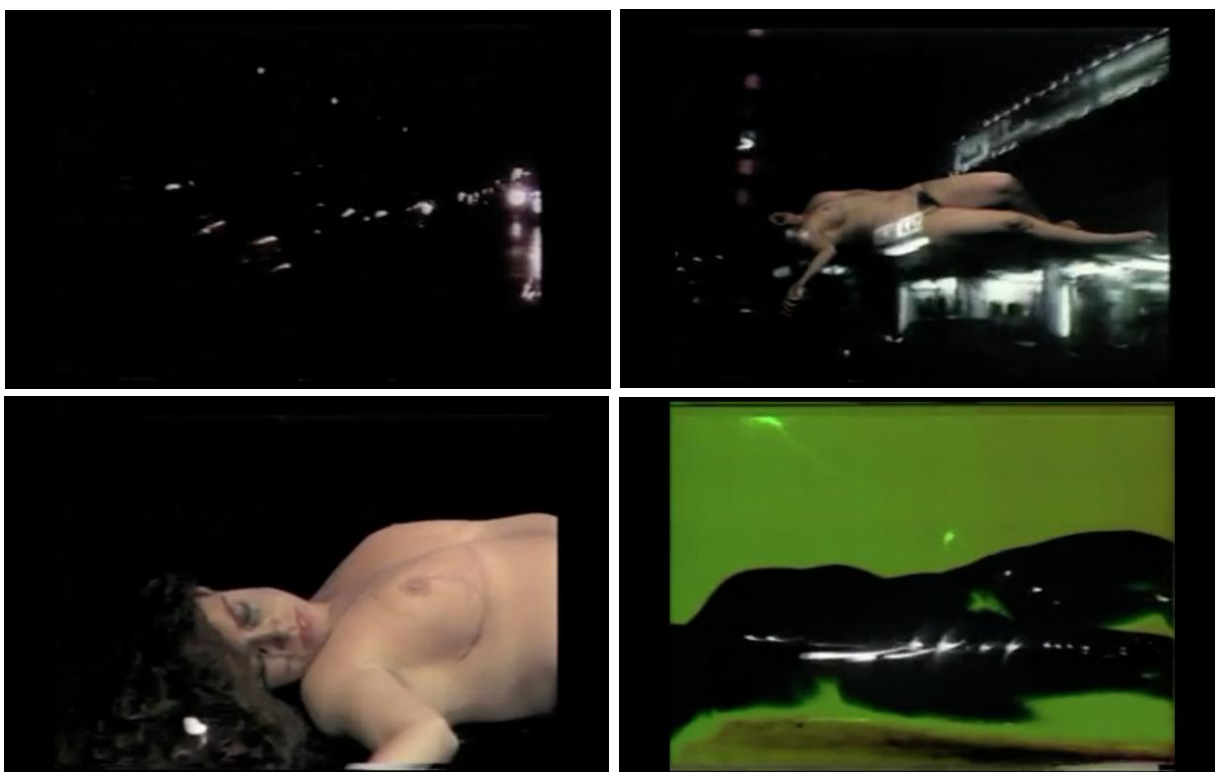
A paisagem citadina, cortada pelo altíssimo edifício, é espaço da violência sexual, um último clímax iconográfico do que a cidade pode fazer com o corpo da mulher. A cidade, que se tornara insuportável pela voz poética, é ainda mais nefasta pelas imagens.



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

No final do vídeo, sobre um fundo colorido e com seu corpo colorizado em vários tons, a mulher fica em pé, com as pernas unidas e braços estendidos para os lados – como se estivesse crucificada. Seu rosto está caído inerte de lado, com os cabelos a cobri-lo quase completamente. Nos momentos finais do vídeo, antes da “crucificação”, há uma sequência de cenas noturnas. Podemos presumir que a câmera continua gravando a partir do carro em movimento, embora as imagens sejam muito fugidias e imprecisas. As luzes da cidade passam pela tela, meio distorcidas, parecendo apenas pontos de luz sobre um fundo escuro. A mulher sobreimpressa, nesses momentos, não faz nada além de ficar deitada. De início, a câmera a filma integralmente, na horizontal ocupando quase toda a extensão da

tela; depois, o aparelhospasseará pelo corpo da mulher, dando plano-detalle, com mais ênfase em seu rosto. Letreiros de cinema e de estabelecimentos comerciais aparecem junto às luzes de carros e de postes. Na mesma sequência, carros que passam pela avenida indo na outra direção têm luzes de farol que parecem cortar o corpo da mulher, na horizontal – dos pés até a cabeça. Por vezes a mulher sobreposta some, para vermos somente a cidade escura. Algumas luzes, não conseguimos saber se são iluminação da rua ou se são faróis, dada a distorção, parecem correr sozinhas sobre o fundo escuro. O movimento da câmera a partir do veículo dá a impressão de que as luzes estão vivas, movendo-se sozinhas – seriam as almas abandonadas da cidade? A urbe adormece enquanto suas almas, talvez *llorona* lamentando a vida cidadina, estão vagando à revelia.



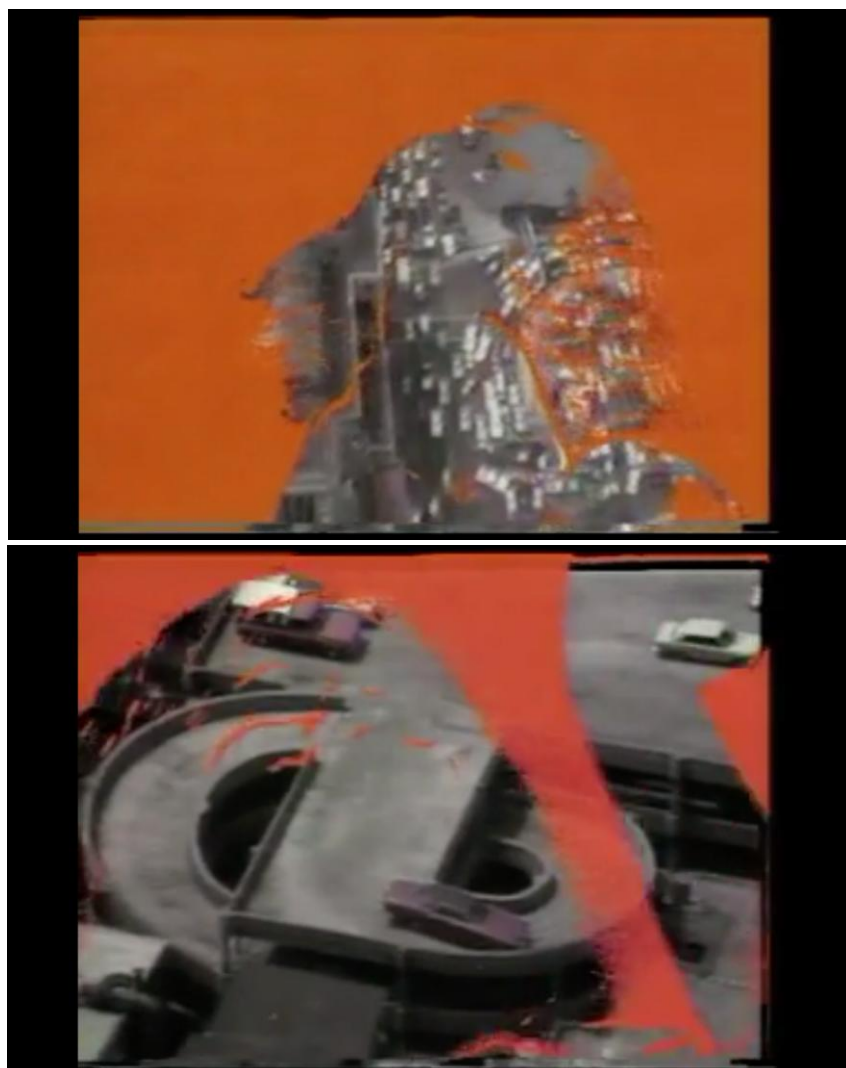
*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

### Corpo da mulher e corpo da cidade

Em *Ciudad-Mujer-Ciudad*, são dois corpos que estão em pauta, o da mulher e o da cidade. A sobreimpressão transparente e a sobreposição com *chroma key* são técnicas utilizadas em momentos diferentes e colocam a relação do corpo feminino

e citadino de modos distintos, porém complementares, pois têm a ver com o lugar que estes corpos ocupam. Com a sobreimpressão transparente, a dançarina “flutua” pela cidade, mas sem tocá-la. Por exemplo, na paisagem de montanhas descrita anteriormente, vemos o corpo feminino inteiro, deitado de costas, transparente sobre a imagem do céu e, quando vemos montanhas, a cena mostra apenas a planta de seus pés. Na maior parte das sequências do vídeo, o corpo transparente não é visto inteiro, mas expandido na tela para enquadrarem-se algumas partes, como cabeça, pernas, tronco ou planos-detálhe dos pés, de partes do rosto, de seios e de virilha. Segundo Erin Brannigan, a montagem cinematográfica, como close-ups, fade-outs, plano com figura-fundo etc., dá novas perspectivas para a dança. Especialmente o *close-up*, que cria uma espécie de revolução na forma como se vê uma dança, um “more intimate movement vocabulary” (2011: p. 39). Segundo a autora, há uma desterritorialização do corpo, pois cada parte dele opera como um lugar para a dança, como produtor de significados e expressão.

A mulher de *Ciudad-Mujer-Ciudad* ocupa um lugar diferente daquele da cidade. É uma relação heterotópica entre esses dois corpos. A sobreimpressão insere a figura feminina na urbe de modo que a vemos *estar* nela sem tocá-la ou habitá-la, como se ela não pertencesse àquele ambiente apesar de, como denunciado na poesia, fazer parte da cidade. Por outro lado, a técnica de *chroma key* faz com que a paisagem citadina seja colocada *dentro* da silhueta do corpo. Assim, a perspectiva muda. Weiss brinca e relativiza a noção de grandeza, ao inserir um espaço enorme num infinitamente menor. Trocar a cidade e o corpo de lugar balança a hierarquia entre a magnitude da megalópole e um “singelo” corpo. A silhueta do corpo em *chroma key* que envolve a cidade tem como plano de fundo uma cor lisa e saturada. As cores desse fundo variam entre o vermelho, o laranja, o cor-de-rosa intenso e o verde. Esse limite da silhueta, que corresponde ao limiar da paisagem do corpo, é também a “linha do horizonte” na paisagem. Uma forma de recontextualizar esse gênero tão ligado ao imperialismo ocidental, como afirma Mitchell? A cidade deixa de ser naturalizada como destino desses corpos que a habitam?



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

O corpo escancara ainda a violência, mostrada no estupro do arranha-céu, esse monumento que foi considerado, inclusive pelo cinema, como o supracumulo da modernidade. Para Weiss o problema parece não ser uma modernidade fracassada, isto é, uma cidade injusta que tem outro lado oculto pelos grandes edifícios. É o próprio símbolo da modernidade, as imensas Torres de Babel, que entra como provocador da violência. O problema da Cidade do México não é não ter conseguido ser como Nova York, Londres, Tóquio etc. O drama está em querer ser como elas. As sequências em que aparecem carros mostram também essa modernidade causadora de violência, embora de maneira menos contundente que o arranha-céu (que

constitui, como já dito, o “clímax” imagético do vídeo).A avenida Eje Central<sup>20</sup> é filmada de cima (aparentemente a partir do mirante da Torre Latinoamericana). Há um caminho entupido de carros que avançam vagorosamente, devido ao trânsito intenso. Nesse momento, um movimento de *zoom in* mostra os carros mais de perto. Na tomada seguinte, vemos a mesma avenida mais à frente, onde ela se bifurca. A câmera segue pela fila de carros até parar em um engarrafamento nessa bifurcação. Em seguida, em outra cena, um carro grande tenta descer por uma rampa estreita e curva de um estacionamento a céu aberto, enroscando em suas laterais, até que para, sem sucesso em sua empreitada. Não há espaço para que o veículo execute a manobra, o que torna os esforços da cena até mesmo cômicos. A noção de espaço apertado é intensificada pela *chroma key* já que, neste momento, a imagem da cidade está dentro da silhueta feminina, que lhe impõe os limites de seu contorno.

Os veículos têm papel central para entender a cidade moderna. Segundo Richard Sennett, ela está a serviço do trânsito de carros: sua estrutura se dá com ruas e avenidas que funcionariam como artérias e veias – na concepção dos urbanistas modernos (2003: p. 265-268). O movimento e a velocidade devem ser seu objetivo principal. Assim, o espaço para os corpos sempre fica tolhido no ambiente urbano, limitado aos lugares privados e fechados. Circular e evitar a aglomeração das pessoas são as propostas da cidade tomada pelo automóvel, principalmente o veículo individual. A cidade é, então, lugar de mera passagem, não de convívio. Corpos e máquinas (carros) cruzam entre si sem se importar com quem está ao lado. É importante destacar que, na época do vídeo, os países latino-americanos apenas estavam recebendo os primeiros indícios dos paradigmas de modelo liberal “incontestável” de modernização. Esses paradigmas se consolidariam apenas nos anos 1990, época em que o México iria aderir ao NAFTA (BRAGANÇA, 2011). Na década de setenta, a modernização neoliberal, colocada como único caminho possível para os latino-americanos, ainda era um projeto em construção, porém trata-se de uma ameaça iminente. Tendo em vista a crítica da cidade moderna, de seus edifícios e automóveis, fica claro que *Ciudad-Mujer-Ciudad* se trata de uma visão

---

<sup>20</sup> A avenida Eje Central é já um clichê do cinema mexicano que deseja expor, para o bem ou para o mal, a Cidade do México moderna. Aparece em *Los Olvidados*, de Luís Buñuel, ao lado de outras metrópoles como New York, Londres, Paris etc (Aguilera, 2018). Esta ligação com essa tradição é muito sugestiva, porém precisaria de ser trabalhada numa outra pesquisa. Aqui é apenas uma sugestão que me serve para mostrar como o diálogo com o contexto mexicano é fundamental e mais interessante que com uma história da arte contemporânea, na qual a vídeo-arte está inserida.



que procura, ao máximo, deixar de ser eurocêntrica ou de colocar o Ocidente como o ponto de partida e de chegada. A cidade, assim como a modernidade, não é o anseio maior das populações latino-americanas neste vídeo. Esse corpo de mulher que limita a cidade mecanizada – cheia de carros – é uma cartografia criada por Weiss, que parece se colocar como uma trava à modernização neoliberal, que se insinuava na América Latina como inelutável.

### Profanar os espaços

Além da cartografia política de Weiss, há uma especificidade histórica e cultural latino-americana que se expressa na relação entre o corpo da mulher e outros que estão inseridos ou sobrepostos a ela. Por exemplo, na sequência em que sinos, igreja e corpo da mulher se relacionam. De início, ouvem-se sinos ao longe, mas não sabemos de onde o som provém, pois estamos vendo apenas a imagem da mulher, colorizada em vermelho. Na cena seguinte, vemos o campanário de uma igreja, que é aproximado por meio de um *zoom in*. O corpo da mulher é sobreposto, mas pelo tamanho acaba circundando o campanário. Ou seja, o campanário está, em *chroma key*, incrustado na silhueta da mulher, que, como já se tinha comentado, torna-se receptáculo da cidade, invertendo a relação “normal” entre a cidade e os corpos que ela contém. A dançarina – sempre de olhos fechados – começa a pender o corpo, apoiada no quadril, de um lado para o outro, ao ritmo dos sinos. Quando este se torna mais acelerado, ela se ajoelha e começa a balançar os ombros. A câmera foca em seus seios, que balançam. As imagens mudam ritmicamente, também no compassar dos sons dos sinos, entre *achroma key* (a igreja dentro do corpo) e o próprio corpo da mulher sobreposto ao fundo colorido. Ironia impagável, que troça com a ideia da igreja como corpo da cristandade. Corpo este que foi marcado a ferro nas populações latino-americanas.



TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México

Essa cena é destacada na análise da artista mexicana Mónica Mayer acerca de *Ciudad-Mujer-Ciudad*: “Me dio risa que sus senos bailaran al ritmo de las campanas” (2009). A ironia da dança dos seios ao som dos sinos provocou os risos de uma feminista, que viu nela imagens valiosas a ponto de precederem, segundo a própria Mayer, os debates teóricos sobre o feminismo. Como curadora da exposição *Video a la Mexicana* (2009), Mayer coloca a obra de Weiss entre outras *videoastas* <sup>21</sup>

<sup>21</sup> Inclui também as obras das artistas Sarah Minter, Maris Bustamante, Mónica Castillo, Eugenia Chellet, Paola Esquivel, Débora Callevari e Ale de la Puente. Ver o catálogo da exposição “Video a la Mexicana: de sexo-s amor y humor”, com curadoria de Mónica Mayer.

que “realizadas hace décadas , han precedido a la teoría y apenas empiezan a comprenderse” (idem). A artista vê na obra de Weiss uma crítica à noção de que a cidade é a civilização e, portanto, corresponde ao masculino. O corpo feminino é a metáfora da cidade: segundo Mayer, “vivimos la urbe y ella nos vive” (ibidem).

Acena dos sinos apresenta a relação imbricada entre sociedade e Igreja no México. Por qualquer parte da cidade, é possível ouvir o som de sinos anunciando as missas, datas comemorativas ou mesmo marcando o tempo, ao fazer uma batida a cada hora. Os templos católicos exercem grande influência na paisagem urbana do México. Cada paróquia cuida de seu “rebanho” local de fieis. Essa presença constante mostra que é difícil escapar da vigília religiosa dos corpos, em especial, os das mulheres, que são os mais vigiados pela igreja patriarcal. Porém, há um momento em que o corpo nu da dançarina do vídeo é sobreposto à igreja, que está, por sua vez, dentro da silhueta da mulher. A sobreimpressão em cima da sobreimpressão parece estabelecer uma ligação circular entre mulher e igreja, mas a figura que se duplica é a feminina, sugerindo a possibilidade de escapar ao cerco religioso sobre os corpos femininos. Além disso, os seios balançando ao ritmo dos sinos unem sons e imagens, ridicularizando a poda moral cristã. Esse corpo, que em todo o vídeo dança, agora se move ao ritmo sacro para ir além da imposição do pudor exigido pela instituição religiosa. Segundo Giorgio Agamben, o corpo feminino é o último resquício da nudez do paraíso, é o corpo que resiste à imposição das vestes (2014: pp. 96-97). No vídeo, o corpo da dançarina se mostra totalmente contrário ao recato exigido pela igreja, em especial aquele que deve ser dirigido às cerimônias e templos religiosos. Um recato que não é pouco, é intenso e violento, uma forma de biopoder que se estabelece com força em um país tão religioso quanto o México. O que vemos é justamente uma parte do corpo das mais podadas, os seios. Weiss faz questão de colocar o plano detalhe neles, enquanto balançam. Suprema ironia entre corpo, imagem, religião e vigília, quase como se a mulher displicentemente “dançasse na cara do perigo”, zombando de seu inimigo.

Em uma sequência na qual vemos a cidade em tomadas panorâmicas, captadas a partir da Torre Latinoamericana, a avenida Eje Central é percorrida em sua extensão pela câmera, verticalmente no enquadramento da tela. Num desvio para a esquerda, vemos o Palacio Nacional de Bellas Artes à beira da avenida, na esquina com a Av. Juárez, para onde fica virada a fachada do edifício, que possuía

uma pequena praça. Segue-se um *close* da cúpula, que tem no topo uma escultura da águia que captura a serpente, símbolo mexicano por excelência, sustentada por um globo que é segurado por quatro mulheres que representam o Drama, Drama Lírico, Comédia e Tragédia. Nesse momento do vídeo, a mulher sobreimpressa apoia-se no quadril, no braço direito e na mão esquerda, suspendendo as pernas, flexionadas. A cabeça se mantém ereta. Sua posição, pouco “natural” ou confortável, e quase ridícula, parece remeter a uma escultura. O edifício, construído pelo arquiteto italiano Adamo Boari no começo do século XX, encomendado pelo então presidente Porfirio Díaz<sup>22</sup>, representa as “belas” artes tradicionais ou um espaço mais conservador de exibição de arte. Além de teatro e óperas, abriga inúmeras obras do modernismo, principalmente murais, de artistas consagrados como Diego Rivera, David Siqueiros e José Clemente Orozco.

Nos anos 1970, críticos, instituições de arte e governo mexicanos, interessados em desenvolver uma imagem “tipo exportação” do México, usavam a arte como um mostruário do país para o mundo. Para isso, ressaltava-se uma “grande” arte do passado e ignoravam-se as produções recentes, que, aliás, muitas vezes, possuíam uma forte veia política, herança dos movimentos estudantis de 1968. Os jovens artistas da época, ao mesmo tempo em que eram ignorados pelo colecionismo público, desdenharam a estrutura de exibição oficial e atuavam coletivamente em espaços alternativos. Uma geração que, segundo Debroye e Medina (2011), era tanto vítima quanto algoz de uma situação na qual a arte era colocada.

<sup>22</sup> Apesar de concluído e fora do Palácio, a função do edifício no período da MAM nos anos 1970, ao lado de um <http://museo>



alacio só foi  
sculturas de  
rangeiros. A  
e na arte do  
onstrução do  
ocalizado ao  
er mais em

Dentro desse contexto, é provável que Weiss sentisse o misto de não ter espaço para se manifestar como artista e desprezar os espaços e as instituições tradicionais de arte. O fato de *Ciudad-Mujer-Ciudad* ser também exibido em um evento universitário, num espaço alternativo, o *Salón Nuevas Tendencias* (do qual falarei adiante), me sugere irresistivelmente que Weiss fez uma crítica aos espaços institucionais e quis ser vista com e por outros artistas na mesma condição que ela. O *close* da cúpula traz para o espectador do vídeo o caráter do projeto do edifício – como já dito, encomendado pelo governo a um arquiteto italiano, e com esculturas importadas. A águia e a serpente remetem ao nacionalismo que permeia a vida mexicana e que tem, em suas representações, também o caráter de dominação e colonização. Inspira-se na lenda mexicana da fundação de Tenochtitlán (atual Cidade do México), mas foi uma imagem transformada pela colonização: a águia seria um correspondente do forte povo mexicano, ao combater o mal, a serpente. As quatro mulheres que representam as artes teatrais, por sua vez, são o elemento eurocêntrico que mostra a função do edifício de protetor e promotor das “belas-artes”. A ironia de Weiss no corpo da dançarina está na troca desse espaço “sacro” da arte, quando ela faz o movimento que profana a cena: a mulher imita uma escultura com a posição do corpo ridícula, forçada, o tipo de arte que o Palacio Nacional poderia representar para ela.

A dança em *Ciudad-Mujer-Ciudad* tem a função de profanar os elementos citadinos, no sentido dado por Agamben (2007). Na sequência do campanário, o mesmo corpo, vigiado pela religião, profana a sacralidade representada pelo som dos sinos e pela igreja. A cúpula do Palacio Nacional, um sacro laicizado, é profanada pela pose ridícula da mulher/escultura. Segundo Agamben, profanar é restituir o que é divino ao uso dos homens, um tipo especial de negligência em relação ao que é sagrado. O sagrado cuida para manter homens e deuses distintos, ou seja, opera para que a separação mantenha as estruturas de poder em ordem. Por isso, profanar é um ato político. E não se trata de abolir as separações do “humano” e do “sacro”, mas brincar com elas. Weiss brinca por meio da dançarina transparente com a igreja, o arranha-céu e o museu. Ela não tentará destruir ou desestabilizar os edifícios, mas profana-os em seu silêncio e os movimentos de seu corpo. Desconstruir a cidade moderna como ela é não está ao alcance da mulher, mas profana-la é sua

possibilidade. A igreja e o edifício das belas-artes são lugares abertamente “sacros”, cada um à sua maneira. Mas, segundo Foucault (1984: p. 403), a vida continua tendo espaços sacralizados, nos quais não se pode tocar. Espaços públicos e espaços privados, espaços de trabalho e de lazer, espaço da família e espaço social: suas funções não podem ser distendidas na vida contemporânea. Por isso, há sempre uma secreta sacralização que permeia os espaços contemporâneos. Todo lugar na cidade é de certa forma, sacralizado, e pode ser profanado pela dança da mulher, ainda que o efeito seja momentâneo e passageiro.

*Ciudad-Mujer-Ciudad*<sup>23</sup> foi apresentada pela primeira vez no *Salón 77-78 Nuevas Tendencias*, exposição que reunia obras de jovens artistas com o tema Cidade do México. O *Salón* foi sediado no Museo de Arte Moderno e teve a curadoria do artista Mathias Goeritz. O pensamento deste pintor e escultor acerca da cidade estava em consonância com uma ideia de arte como a boa modernização da urbe; para Goeritz, a escultura era o “núcleo de una sociedad homogénea del porvenir”. (MEDINA, 2014: p. 126). Os jovens artistas expositores, pertencentes a uma ou duas gerações depois do escultor mexicano-alemão, tinham ideias diferentes da cidade, da modernização e das possibilidades da arte. Longe de ser um lugar no qual uma “utopia” da arte moderna se desenvolvia, a cidade para os jovens artistas da década de 1980 era um espaço de conflito entre corpo e ambiente urbano. Ao menos é isto o que mostra Andrea Giunta (2013: s/p) sobre outras artistas que expuseram no *Salón*, além de Pola. A instalação de Mónica Mayer, *El Tendedero*, por exemplo, exibida no *Salón*, um varal com vários papeizinhos cor-de-rosa, nos quais ela escreveu as respostas de inúmeras entrevistadas que completaram a frase: “*Como mujer, lo que más detesto de la Ciudad es...*”. Magali Lara exibiu, no mesmo evento, *Ventanas*, uma *collage* que parece virar a noção de janela para fora (o que pressupõe o olhar para a cidade) e coloca-la no olhar do fora para o íntimo. Essas obras mostram uma relação com a cidade que se coloca da perspectiva crítica das mulheres.

### ***Somos mujeres...(1978)***

---

<sup>23</sup> Essa obra é parte da exposição *Radical Women – Latin American Art 1960-1985*, realizada no Hammer Museum de Los Angeles entre setembro e dezembro de 2017, e depois no Brooklyn Museum a partir de abril de 2018. A mesma exposição estará na Pinacoteca de São Paulo a partir de agosto de 2018. Ver mais em <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/radical-women-latin-american-art-1960-1985/>

Pola Weiss exibiu, além de *Ciudad-Mujer-Ciudad*, o vídeo *Somos mujeres...* Trata-se de uma crônica visual sobre as mulheres conhecidas popularmente como *las Marías*<sup>24</sup>, indígenas que emigraram do campo para a Cidade do México a partir da década de 1960. Consistem principalmente nas etnias ñähñús, mazahuas e triquis (ARRIETA, 2010). Habitam, ainda hoje, as zonas centrais da cidade, vestem roupas e penteados tradicionais, e realizam atividades econômicas como a venda de artesanato e doces. Segundo a antropóloga mexicana Lourdes Arizpe (1972), estudos estatísticos dos anos 1970 indicam que, na América Latina, as mulheres migram do campo para a cidade em número maior que os homens. Também fazem atividades econômicas “marginais” em maior quantidade. O que explica a cultura das *Marías* como essas mulheres do comércio informal de artefatos feitos por elas mesmas.

Em entrevista ao jornal mexicano *Uno más uno*, publicada em junho de 1982, Weiss afirmou que *Somos mujeres...* foi um de seus vídeos com o qual ficou mais satisfeita. Segundo a teleasta

Me molestó de sobremanera el concepto que recabé sobre ellas en una encuesta. Debo decir que uno de los temas que más trabajo es el de la mujer, no pertenezco a ninguna agrupación feminista, pero me siento obligada a tener una condición de clase como mujer. Y como tal, me siento responsable de decir cosas desde el punto de vista femenino. El hombre está presente en mis trabajos, pero si uno se fija bien, siempre se ve desde el punto de vista de la mujer, de su deseo liberador y su necesidad reivindicadora. (WEISS, 1982)

A composição das imagens das *Marías* do vídeo de Pola segue um viés experimental. A câmera gira, suas imagens ficam instáveis, trêmulas. Na primeira vez que vemos uma das *Marías* com seus filhos, a imagem está de ponta-cabeça. O experimentalismo que mostra os planos fora do eixo “normal” traz uma forte carga simbólica. Poderíamos dizer que a visão que se tem dessas mulheres está deturpada, fora do lugar e que é preciso começar a enxergá-las de outra maneira. Essa reposição do eixo é retomada em vários momentos, de modo que o ato repetitivo sugere que se trata de uma ação que precisa o tempo todo ser retomada, dado o peso histórico da invisibilização destas mulheres. Há momentos em que a câmera as coloca de cabeça para baixo, invertendo o movimento, questionando a capacidade do vídeo – a câmera e sua autora – de criar uma imagem menos deturpada que

---

<sup>24</sup> Segundo a sinopse do vídeo presente no centro de documentação Arkheia e a própria descrição da artista sobre a obra em algumas entrevistas. Ver também “Indígenas en la Ciudad de México: el caso de las “Marías” (1975), de Lourdes Arizpe.

aquela primeira. Às cenas cotidianas se sobrepõe a saturação de cor que é comum nos vídeos da artista. Por exemplo: um grupo de mulheres, com carros passando ao fundo, faz alguma atividade artesanal – parecem costurar ou bordar. Em outra cena, há duas mulheres que conversam: uma sentada com o bebê no colo, e a outra em pé. Essas imagens gravadas são intercaladas com imagens “sintéticas”, com cores do arco-íris. São espirais que lembram cata-ventos ou o movimento dos carrosséis, giram para um lado e para o outro, depois se liquefazem, desmanchando-se para formar-se novamente em outros cata-ventos. De modo que o girar da câmera ao filmar as mulheres se relaciona com o giro executado por essas formas coloridas. Às vezes, essas imagens sintéticas parecem flores, que lembram outro vídeo de Weiss, *Flor Cosmica*, mas também remetem a artesanatos que as mulheres vendem. Os efeitos de colorização atingem também as imagens gravadas. As mulheres e a paisagem citadina ao seu redor são colorizadas com os mesmos tons do arco-íris. Por dois ou três momentos, suas imagens se tornam quase indiscerníveis, sombras coloridas na tela. Este outro regime do visível que o vídeo propõe com as colorizações parece desestabilizar as imagens dramáticas das mulheres. Reflete a invisibilização delas na urbe, inseridas na aceleração e no caráter desenvolvimentista das cidades latino-americanas que ignora as populações forçadas pela pobreza ou pelos latifundiários a sair do campo e viver nesses ambientes.

As imagens das mulheres são, diversas vezes, interrompidas pelos transeuntes que passam na calçada. Entre eles, estão principalmente homens de terno/costume, numa contraposição às mulheres em seus trajes tradicionais. Há também automóveis que passam rapidamente, entre a câmera e as mulheres. A imagem fica instável porque a câmera gira e tremula, e pela interferência da saturação de cor, mas também porque a visão das mulheres é interrompida o tempo todo pelos corpos das outras pessoas que passam. Há ainda uma oposição entre os corpos das mulheres indígenas, paradas, e os corpos dos transeuntes que estão em movimento. Na cidade modernizada, a aceleração do cotidiano formatado para a produtividade e um pretenso “progresso”, se contrapõe aos corpos das mulheres que ocupam seu espaço paradas e acompanhadas de crianças a olhar o movimento, ou executando uma atividade manual. Ou seja, são atividades que não são bem vistas no ambiente urbano acelerado. Uma sequência do vídeo mostra as mulheres



filmadas a partir de dentro de um carro. As mulheres, paradas em pé na rua, são acompanhadas pela câmera, que está em movimento. Uma das mulheres dessa sequência, por exemplo, oferece um objeto para vender, falando alguma coisa, enquanto acompanha com os olhos o carro ir embora. Há uma cena na qual Pola filma, no espelho retrovisor do carro, uma mulher caminhando na calçada. Podemos ver seu corpo inteiro no espelho, enquanto se aproxima, indiferente ao olhar da câmera. Segura uma caixa de



TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México

objetos para vender, apoiada no antebraço esquerdo. A cena só será cortada quando a mulher tiver saído parcialmente do alcance do espelho, e vemos apenas suas pernas. A imagem reflete a indiferença do habitante comum da cidade às *Marías*. Estas mulheres se tornam parte da paisagem citadina, gerando até mesmo desconfiança do indivíduo encarcerado em sua caixa de metal. O retrovisor é a ferramenta do carro com o qual é possível olhar o entorno enquanto fechado,

protegido ou oculto pela máquina que é o automóvel. Implica um distanciamento da pessoa que está no carro em relação a quem ela vê na rua.

Os corpos das mulheres, no vídeo, reivindicam suas atividades mesmo no caos em que estão inseridas. Roupas e penteados, o fato de estarem sentadas no chão – como não faria um habitante “urbano” – são o posicionamento das *Marías* dentro do ambiente urbano. Estas imagens caracterizam de uma outra maneira as cidades da América Latina, podendo ser lidas como elementos do famigerado subdesenvolvimento. Entretanto, embora vivenciem uma situação precaríssima e violenta, essas mulheres sentadas e vestidas de maneira própria reivindicam, no ambiente da cidade, uma outra paisagem, na qual a temporalidade é também outra, lenta e talvez até um pouco menos traumática. A circularidade dos efeitos da câmera e dos desenhos sintéticos também pode remeter ao tempo mítico das metafísicas ameríndias, principalmente àquelas dos altiplanos da América.

A relação entre os corpos das mulheres e o corpo da cidade também se coloca: em três momentos, a câmera de Pola faz um movimento que vai e volta, das mulheres sentadas na calçada para edifícios que estão atrás delas. Em um deles, o movimento de câmera vai e volta três vezes entre a *María* sentada, com um bebê no colo, e um edifício espelhado. O contraste das imagens é gritante, criando uma oposição entre texturas. O edifício espelhado emerge frio e distante, e reflete o exterior sem que possamos ver o interior. O corpo e as roupas da *María*, por sua vez, emitem um calor que se contrapõe à frieza da cidade representada pelo edifício. Além disso, nesse momento, as alterações de saturação de cor e o preto-e-brancocriam ainda uma espécie de ruído que intensifica esse contraste entre as imagens. O ritmo acelerado da câmera, a imagem piscando e distorcida, ou em preto e branco, chamuscada como o plano de uma televisão saindo do ar, são efeitos que vão além do mero contraste entre as imagens, atingindo a percepção do espectador. Essa perturbação instaura uma diferença de classes entre a mulher sentada na



calçada com o bebê e o público que provavelmente assistirá este vídeo.



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

Aliás, o título *Somos mujeres...* é bastante ambíguo, nesse sentido. Poderia remeter à inclusão de todas as mulheres em torno de interesses e pautas em comum. Mas as imagens do vídeo denunciam justamente o oposto: há um abismo entre a artista branca e de classe média que registra o vídeo e as mulheres que são retratadas. Assim como do seu possível espectador. Essa relação se mostra principalmente na cena em que a *teleasta* filma a mulher refletida no espelho retrovisor. A câmera, ao enquadrar a *Mariá* refletida, parece mimetizar o ato desconfiado do motorista ao olhar pelo espelho quem está vindo. Esta ação marca uma diferença entre a mulher que dirige o carro e carrega uma câmera (visto que a artista sempre fez a câmera em seus vídeos, supomos que é ela que está no carro, embora não a vejamos) e a da mulher indígena que caminha na rua para vender seus produtos. Embora ambas sejam mulheres, a segunda enfrenta os desafios da sociedade misógina de maneira muito mais nefasta, porque sofre opressão étnica e de classe social.

*Somos mujeres...* é o outro lado de *Ciudad-Mujer-Ciudad*. Embora tenham uma estética “psicodélica” semelhantes, *Somos mujeres...* coloca em xeque a ideia de que a mulher que dança no outro vídeo seja universal. O fato de estas duas obras terem sido apresentadas na mesma exposição nos permite pensa-las numa espécie de diálogo entre si. Nessa conversa, o que se explicita é que há exclusão entre as

próprias mulheres, e a *teleasta* não ignora a posição na qual se encontra. Tanto que, na apresentação do título da fita, na qual víamos “*Somos mujeres...*” em uma formação de palavras cruzadas (ambas compartilham o “M”), o *zoom in* discrimina uma parte da palavra *mujeres* até que resta, ocupando toda a tela, o verbo “*eres...*”. Além disso, as reticências colocam em dúvida esta afirmação.



TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México

Na década de 1970, começa-se a questionar, segundo Hal Foster, a ideia de um indivíduo e seu corpo na arte, que estava “*somehow before or outside history, language, sexuality, and power*” (2016: p. 652). Os movimentos feministas vêm questionar se existiria mesmo esse indivíduo e seu corpo “universais” que percebe tudo de maneira semelhante, sem notar as diferenças entre os corpos e seus contextos. No México, nos anos 1970, o movimento *Los Grupos*, que era uma reunião de artistas ligados à academia, defendia a politização das artes ligada a sindicatos e movimentos estudantis (MANTECÓN, 2014). Porém, além de dar pouco espaço para as artistas mulheres, compreendia o corpo como sendo masculino e heterossexual (BUSTAMANTE, 2001). Na década de 1980, os artistas mexicanos, principalmente mulheres e homossexuais, trazem a primeiro plano uma reflexão sobre a multiplicidade dos corpos. Segundo Navarrete Cortés (2014: pp. 284-286), três características ganham destaque na arte do período no México: a sexualidade, o trânsito (incluindo a circulação na cidade), e a desterritorialização, principalmente ligada à fronteira com o país do norte.

Pola Weiss, assim como outras artistas mulheres que expuseram no *Salon 77-78* (Magali Lara e Monica Mayer), coloca em pauta uma relação estreita entre corpo e cidade, redimensionando-a de tal forma que vai além das três características que Cortés propõe: a sexualidade, o trânsito e a desterritorialização. É verdade que na imagem forte do corpo da bailarina, de *Ciudad-Mujer-Ciudad*, flutuando no ar e carregando um estacionamento cheio de carros e uma igreja, a sexualidade, o trânsito e a desterritorialização (não no sentido da fronteira com os EUA, mas de um não lugar desse corpo) são as características principais. Mas, com *Somos mujeres...*, acrescentam-se outros elementos fundamentais como é a questão racial e a de luta de classes, antes mesmo que se conhecesse, na América Latina, o que veio se denominar de feminismo interseccional. De maneira que Pola retoma uma problemática que talvez seja uma das mais urgentes e importantes para os países da América Latina, incluindo o Brasil, que é a negação ou invisibilização desses outros corpos que também são os nossos – os das populações ameríndias ou mestiças que não abriram mão de sua herança indígena. O mais instigante é como a artista trata esse assunto, sugerindo a possibilidade de uma outra paisagem diferente àquela imposta pela cidade moderna neoliberal.

### Capítulo 3

#### **“Mi ojo es mi corazón”**

Neste capítulo analiso *Mi CoRaZón*, (1986), retomando a relação do corpo e da cidade. Porém, desta vez, a ironia se transforma em deboche, pois o *low* não se

contrapõe ao *high*, mas se torna autônomo, dado que o vídeo é uma reflexão sobre o contexto *cursi*, que é assumido pela artista como uma potente estética que podemos chamar de latino-americana. O contraste desmedido entre as tragédias dos corpos da cidade e da mulher – terremoto e aborto – é transformado em um deboche, que culmina na autoironia profunda da artista.

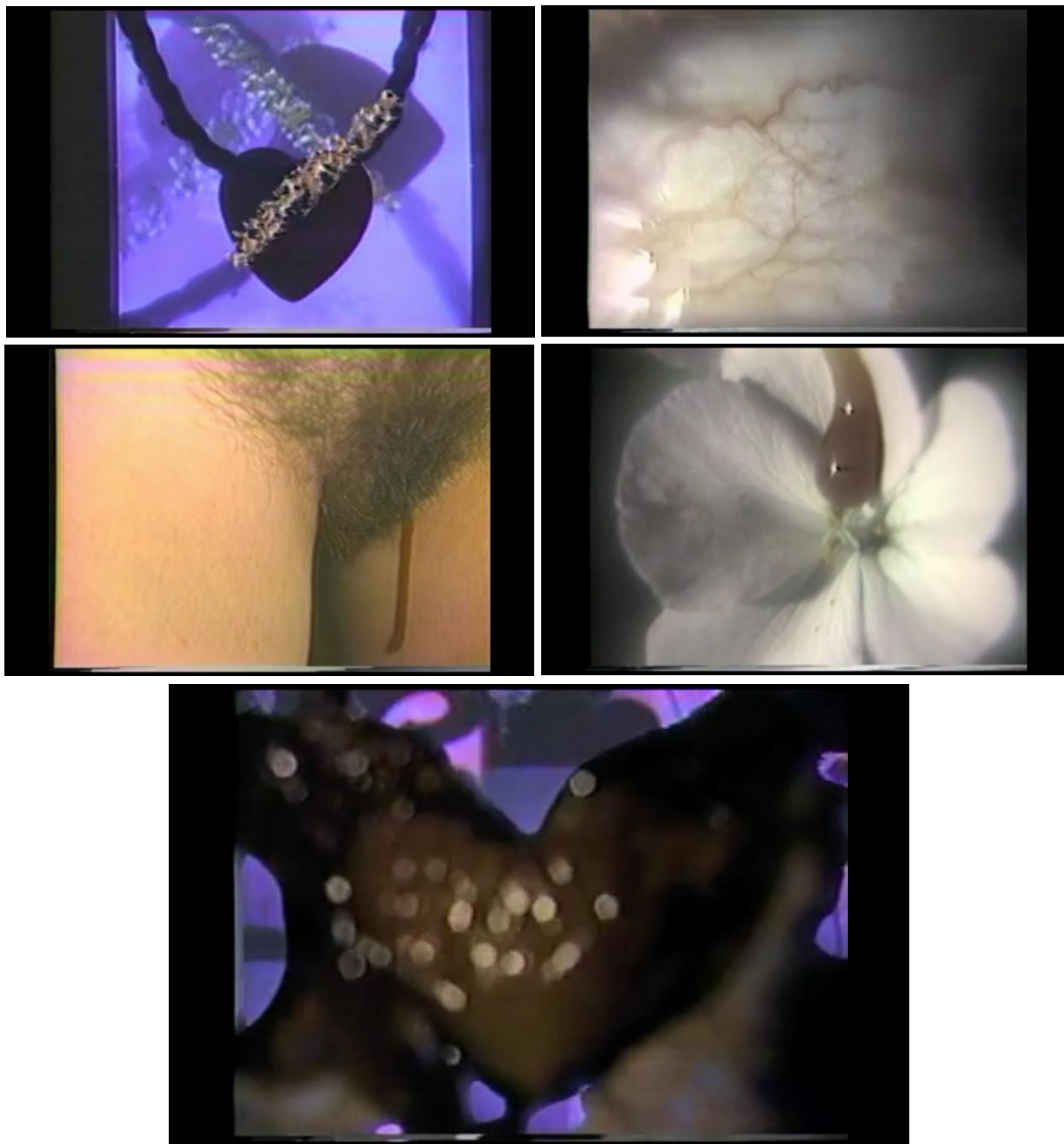
## **Mi CoRaZón**

### O corpo e o self

Em *Mi CoRaZón*, Weiss dança sobreimpressa a imagens da cidade que desmorona, vítima do terremoto de 1985. O corpo destruído da artista, queteria sofrido um aborto, se posiciona dentro do corpo destruído da cidade. Além de dançar inserida na cidade, sempre por técnicas videográficas, a imagem de Weiss também se movimenta ora sobre um fundo no qual há um olho verde em *superclose*, ora sobre vários corações – artificiais ou não – que pulsam de alguma maneira.

Nas cenas do olho, a câmera está tão próxima dele que parece que suas pálpebras, quando piscam, vão nos abraçar. Quando, às vezes, a pupila volta-se para o lado e a esclera (a parte “branca” do órgão) fica em evidência, os minúsculos vasos sanguíneos podem ser vistos com clareza, quase como uma imagem médica. Tal qual o *superclose* do olho no procedimento cirúrgico de *El eclipse*, a imagem do olho em si, em *Mi CoRaZón*, parece remeter ao olho “ordinário”, longe de metáforas tais como “janela da alma”, por exemplo. Os corações, por sua vez, transitam entre o órgão físico e aqueles de desenhos bidimensionais dos mais banais. E se “mi ojo es mi corazón”, como a voz em *off* de Weiss afirma antes dessa sequência, estabelece-se uma relação entre órgão físico e metáfora banal. Essa ligação pode ser vista ainda na cena que vem a seguir. Entre as imagens de olho e coração, há por um breve momento o enquadramento do púbis e parte da perna de Weiss, nua. Um fio grosso de sangue escorre do púbis para a coxa, para, na tomada seguinte, escorrer por uma flor branca em plano-detalle. A mancha da pureza da açucena pelo sangue menstrual parece ser o suprasumo do clichê. Porém, com esta imagem *ateleasta* propõe uma nova relação com a metáfora, pois é um corpo que sangra, pulsa e sente sem criar uma hierarquia entre um corpo poético, metafórico e um corpo anatômico, orgânico.





*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

Segundo Hans Belting (2014: p. 118), a representação do corpo e a representação do *self* são imbricadas, mas diferentes. O *self*, embora seja comumente representado pela imagem de um corpo, significa uma pessoa, como nas fotografias de pessoas que conhecemos. De modo que a representação do *self* não é a do corpo. Por outro lado, a imagética médica ocidental (da qual o olho e um dos corações do vídeo de Weiss se aproximam) esquiva-se à representação da pessoa (um ser

humano), pois trata o corpo como um objeto ou máquina. É no registro físico dos órgãos e no da irônica simbologia banal, que jamais remeteria ao conceito de *self*, que Weiss trabalha para construir esse corpo que sangra. O *kitsch* da açucena manchada de sangue não nos permite simplesmente traduzir “mi ojo es mi corazón” para “o que eu vejo é o que eu sinto”. Há uma ironia que impede atribuir o sentido “profundo” e hierárquico que tradicionalmente se atribuiu, seja ao coração (no sentido do sentimento) ou ao olho (como órgão mental que remete ao espírito ou ao pensamento).

A diferença entre corpo e *self* está, ainda segundo Belting, na concepção ocidental do que entendemos como “dentro” e “fora”, que poderíamos traduzir como alma e corpo. Tradicionalmente sabemos muito bem o processo valorativo de ambos. O primeiro remete, no laicismo moderno, à individualidade, àquilo que é o mais singular e específico do ser humano. O corpo, por sua vez, é o que há de mais comum ou é uma simples “máquina”.

Porém, a relação não é tão simples. Segundo Eduardo Viveiros de Castro (2015: pp. 38-45), os invasores europeus que chegaram às Américas pensaram que os indígenas não tinham alma; os habitantes que aqui estavam, por sua vez, se questionaram se os estrangeiros teriam, afinal, corpo. Para uma perspectiva europeia, o corpo é o elemento “natural”, a característica comum de todos que a alma vem preencher e dar sua particularidade e individualidade. Na perspectiva ameríndia, a alma está no lugar da natureza, algo que todos devem ter, e mesmo animais, mortos e outras entidades inanimadas possuem uma. O corpo é que diferencia os seres entre si e lhes dá a individualidade de cada pessoa. O que seria, na perspectiva ocidental, o “dentro”, portanto, o próprio cerne da expressividade individual, na visão ameríndia ele se presta a ser mais um elemento da natureza, ao qual o corpo vem dar essa expressividade – o “fora” é o que faz a diferença.

Weiss brinca com a perspectiva europeia ao impedir qualquer instância transcendente fora do corpo. E se o corpo da *teleasta* não é a expressão da individualidade, como na metafísica ameríndia, ele é o lugar e o elemento privilegiados para qualquer reflexão artística e política sobre os processos opressivos, como se verá na análise.

Yollótl



O coração é a imagem central do vídeo de Weiss, como já está colocado no título, e liga-lo somente ao sentimentalismo da narrativa da obra é simplificar essa imagem potente. É preciso considerar que há outras formas de se ver o coração. No caso de Weiss, que fez alguns vídeos sobre a cultura dos povos ameríndios que habitam o México, podemos recorrer às culturas pré-hispânicas. Os sacrifícios humanos eram comuns entre os mexicas, e um dos procedimentos mais usados era a subtração do coração de indivíduos ainda vivos, enquanto deitados de barriga para cima. Segundo López Austin e López Luján (2010), cada tipo de cerimônia exigia uma forma de morrer e um fim singular a ser dado aos cadáveres.<sup>25</sup> Ao oferecer ao Sol o coração e o sangue, os mexicas fortaleciam esta divindade e evitavam o fim da idade cósmica em que viviam.



*Sacrifício por extração do coração. Códice Magliabechiano.*

Segundo Miguel Leon-Portilla (2004), a lexicografia da palavra nahuátl *yollótl* (coração) é muito ampla, e remete, em certos momentos, ao ato próprio de viver (*yoli*). Ainda segundo o autor, com os inúmeros sufixos que podem ser empregados em nahuátl, o coração é relacionado ao sentimento, à generosidade, ou então à prudência e à cordura. A palavra pode se referir, ainda, às faculdades cognitivas.

<sup>25</sup> Os autores descrevem o sacrifício: “Aún se discute si el sacrificador lo lograba penetrando a la caja torácica a través del diafragma , rompiendo el esternón longitudinalmente , haciendo un pequeño corte intercostal en el lado izquierdo del tórax o un largo corte intercostal de lado a lado con ruptura transversal del esternón. En algunas ceremonias, antes de la cardioectomía, la víctima era sometida al fuego de una hoguera, herida con dardos o flechas, o “rayada” con una espada de navajas de obsidiana durante un enfrentamiento gladiatorio.” (2010: p. 33)

Quem “escuta o coração” (*Yollo-tlacaquini*), por exemplo, é hábil, um perito. Este significado desvia o coração da imagem de sentimentalismo à qual ele é popularmente associado. O vídeo de Weiss pode remeter a esta dupla acepção que o coração tem para os mexicas. Ao mesmo tempo que é generosidade é prudência (no sentido de sabedoria, aquele que trata com paciência assuntos delicados e difíceis – Dicionário Michaelis). Não se pode esperar uma atitude complacente da artista com a ideia equivocada da simplificação do significado da emoção (esse discurso misógino tem forte presença na maneira como o melodrama cinematográfico já foi lido – filmes sentimentais feitos para mulheres). O título do vídeo, ao contrário, remete a uma brincadeira, bastante irônica entre a palavra *corazón* e *razón*. Separadas, as sílabas *mi co ra zón* formam *mi corazón*, mas podem também significar *mi co-razón* (ao lado da razão), mas também sugere um *mico razón*.

Uma reflexão sobre o sentimentalismo está presente de várias maneiras no vídeo. *Mi corazón* não deixa de ressoar as músicas românticas populares, *rancheras* e *mariachis*, como *La Malagueña*: (“yo no te concedo riquezas / te ofrezco mi corazón / te ofrezco mi corazón / a cambio de mi pobreza”<sup>26</sup>). Remete-se ao universo das foto, radio ou telenovelas, que dão o toque açucarado, mas também picante do vídeo, bem típico do paladar mexicano, que mistura, na sua culinária, o doce com o picante. O vídeo abre com uma tela inteira amarela. Depois, vemos uma boca feminina em *superclose*, tão próxima que só se vê o lábio superior (cuja “curva”, o chamado arco de cupido, tem o formato de um coração) e apenas parte do lábio inferior. A boca pronunciará as sílabas lentamente: *MI...CO...RA...ZÓN*.

A cada pronúncia, sobrepõem-se na tela as sílabas escritas, que estão em uma fonte das mais *kitsch*: em tons de rosa, numa textura de plástico, com pequenos coraçõezinhos vermelhos acoplados. Sua forma lembra letras de glacê, como nos bolos de noiva. Na sílaba “ZÓN”, a letra O, no entanto, subverte as bobas letrinhas. Dividida em quatro partes, com curvas menos delicadas, ela se assemelha a ossos – nos remetendo, talvez, à ossada da bacia. Quando essa sílaba some da tela, as letras Z e N vão-se primeiro, e o O permanece por mais tempo. Tal delonga coloca em foco essa forma levemente perturbadora. Há, portanto, algo de errado na alegria *cursi* desse início silábico...

---

<sup>26</sup> Fragmento da letra de “La Malagueña”, canção popular sem autoria regravaada inúmeras vezes por cantores como, por exemplo, David Zaizar.

Além disso, a semelhança com o *superclose* da boca e olhos de Kim Novak em *Um Corpo que Cai* é evidente. O passeio da câmera pelo rosto na abertura do filme de Hitchcock e a música de Bernard Hermann misturam apelos sentimentais que ironicamente se transformam numa atmosfera de suspense – a história de amor é sempre uma história de crime. A música de *Mi CoRaZó* também trabalha o suspense, porém, no lugar do sentimentalismo, acrescenta uma sonoridade experimental, produzida por sintetizadores que criam sons metálicos. Sentimentalismo, suspense e experimentação criam uma mistura potente em que os sentidos não podem ser sintetizados na frase bombástica de Hitchcock. Outra semelhança que pode evocar é o close da boca do personagem antes de morrer, pronunciando *Rosebud*, em *Cidadão Kane*. Este *plot holeridílico* do filme de Orson Welles, que chamou a atenção de grande parte da crítica, remete a esta ênfase empolada da pronúncia silábica da palavra. É e não é para ser levado a sério. Em outras palavras, não há como fazer um comentário sobre elas sem uma pitada de ironia. Weiss também utiliza o som no sentido irônico, de modo a enfatizar ainda mais a ironia que as sílabas, numa forma *kitsch*, expressam sobre a boca. Este órgão da fala é contaminado pelo elemento *cursi* das letrinhas, impedindo qualquer referência o *High*, que poderia estar implícito na palavra coração ou na forma como a boca a profere.

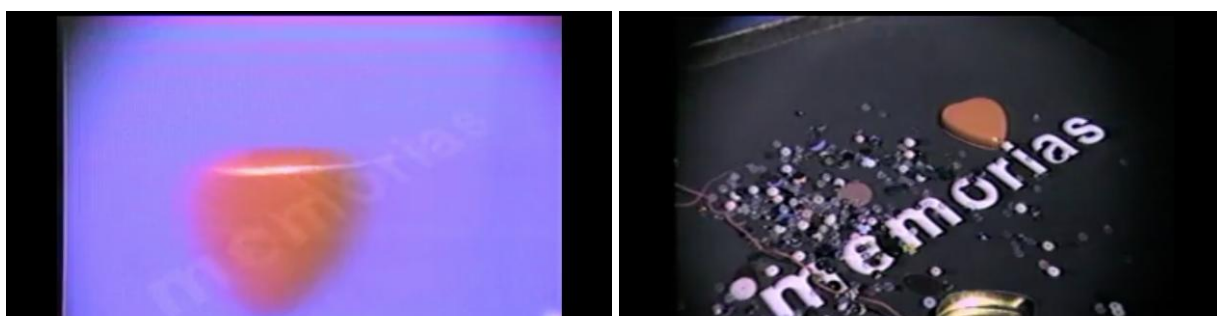


*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

### O cursi e a arte de mulheres

O *cursi*, bastante usado nas imagens de coração, é a assunção desafiadora de Weiss de trabalhar com um registro sempre negado ou inferiorizado como sendo o mundo das mulheres. Por exemplo, em vários momentos, se sobrepõem ao close do olho coraçõezinhos que flutuam na tela, perturbando a pretensão de uma reflexão sisuda que a imagem do órgão da visão costuma suscitar. Outro exemplo é, na sequência do terremoto, quando um coração vermelho dependurado é sacodido pelo tremor e cai. Numa cena posterior, veremos que ele é uma bugiganga de metal, como uma caixinha que comporta pequenos objetos. Numa cena bem posterior ele se abre na metade e espalha lantejoulas coloridas. Sobre as lantejoulas, está escrito, em *chroma key* e em letras brancas, a palavra “memórias”. Duas mãos recolhem as lantejoulas, uma segurando uma parte do coração, e a outra arrastando-se pela superfície para juntar os paetês. Nem no momento trágico do terremoto Pola deixa de colocar os coraçõezinhos *kitsch*, redimensionando a sua representação, como se não quisesse equiparar o acontecimento terrível à apresentação que dele faz no vídeo. Com muito distanciamento e bastante ironia, trata, assim, uma possível relação entre o vivido pelos mexicanos e a representação que dele se faz.

Ainda no final do vídeo, vemos uma tomada da *teleasta* segurando a câmera nos ombros. Ela está de frente para o espectador, e pelo enquadramento pode-se ver sua cabeça, suas duas mãos e parte da câmera. Weiss, no entanto, equilibra a câmera no ombro direito e em parte do braço, porque com as duas mãos ela está segurando corações de papel vermelho. Colocados um atrás do outro, a artista desfaz-se deles um por um, sempre revelando o próximo coração que está atrás. Este momento, que normalmente seria considerado como o ápice de um audiovisual reflexivo – o dispositivo/câmera e a cineasta aparecem no vídeo – é ainda perturbado pelos intermináveis coraçõezinhos. Suprassumo da auto-ironia, em que a imagem da arte e da artista tem que ser rebaixada para não se impor como autoridade narcísica. A autoironia da artista será tratada com mais detalhe adiante.



Weiss utiliza-se destas imagens consideradas de mau gosto, vindas ou da pequenez do cotidiano feminino, ou das festividades e eventos relacionados às mulheres. São exemplos *cursi* os vestidos de noiva e todos os preparativos que envolvem a cerimônia do casamento; as festas de *quinciañeras* com seus trajes e decoração; os chás de bebê e artefatos que permeiam a gravidez e o filho pequeno; o ritual de assistir às telenovelas ou a filmes românticos e melodramáticos. O *cursi* é uma forma de opressão das mulheres muito violenta, pois disfarça, em suas coisas aparentemente inofensivas e “bobas”, os horrores da submissão histórica feminina aos papéis domésticos, de mãe e esposa, mantenedora da sociedade moral. O *cursi*, porém, pode ser apropriado como uma resistência. Isso se dá no momento em que as próprias mulheres utilizam essas quinquilharias, assumindo-as como uma forma de se conectar a outras mulheres. É tornar algo que está no suprassumo da dominação em objeto de gozo. As mulheres podem estar atadas a essas imagens e rituais, mas não estão inertes, jogando com a resistência onde conseguem.

A partir dos anos 1960, as artes manuais (*craft*), tradicionalmente femininas, foram trazidas à tona por diversas artistas, geralmente com viés feminista. Segundo a historiadora da arte norte-americana Norma Broude, o “mito modernista” separou as artes consideradas *high* das artes tradicionais decorativas, consideradas inferiores, utilitárias e de mulheres, e cabia às artistas destacar os chamados trabalhos manuais em suas obras, levando-as aos espaços de arte contemporânea (GOUMA-PETTERSON; MATTHEWS, 1987: p. 333). Artistas dos Estados Unidos, como Miriam Schapiro e Faith Ringgold, que trabalhavam com têxteis, colocavam a arte manual no âmbito da “grande” arte, revertendo o jogo. Outro exemplo é a instalação *Dinner Party* (1974), a imensa mesa triangular criada por Judy Chicago, que contém elaboradas artes têxteis e de cerâmica para a criação de seus utensílios. Essas artistas pioneiras borraram as distinções e possibilitaram que outras artistas (mulheres e homens) explorassem esses materiais, posteriormente. Mais tarde, mesmo Broude foi criticada por algumas teóricas, que contestaram o fato de a historiadora, mesmo enaltecendo as artes manuais, ainda fazer uma distinção entre a “alta arte” e o *craft* (p. 335).



*Dinner Party* (1974), de Judy  
Chicago. <https://www.brooklynmuseum.org/>

No México, o *cursi* muitas vezes é utilizado no âmbito da arte com um jogo duplo, semelhante ao trabalho manual das artistas descrito acima. Primeiro, admite-se essa resistência feminina que existe no cotidiano, não menosprezando as imagens que foram incutidas nas mulheres em séculos de opressão. E segundo, utilizam-se dessas mesmas imagens para fazer uma crítica à condição das mulheres. A reflexão sobre o *cursi* também é uma questão do contexto de artistas mulheres mexicanas da época de Pola. Por exemplo, o evento-obra *La grand fiesta de quince años* (1984), do grupo de artistas Tlacuilas y Retrateras, trabalha com as imagens *cursis* a favor de seus jogos micropolíticos. O grupo de artistas organizou, no pátio da Academia San Carlos (a Escola de Artes da UNAM), uma festa de quinze anos bem festiva e irônica, colocando a ambivalência que este ritual contém.<sup>27</sup> A debutante era a réplica da Vitória de Samotrácia que ficava na área central do edifício – vestiram-na com uma ampla saia cor-de-rosa e um cinto vermelho. Mulheres e homens, desceram das amplas escadarias vestidos com roupas espalhafatosas e iniciaram o baile, ridicularizando o ritual e suas imagens, ao mesmo tempo que também se divertiam (BARBOSA, 2005).

---

<sup>27</sup> A ação maior envolveu performances de outros grupos feministas e artistas, além da divulgação de convites com questionários acerca da festa, exposição de gravadoras e fotógrafas, dentre outras atividades.





Performance “La gran fiesta de quince años”  
(1984). Foto: Yolanda Andrade.  
<http://www.pintomiraya.com/>

Outra obra é a vídeo-arte/videoclipe *Corazón Sangrante* (1995), da vídeo-artista Ximena Cuevas e da *performer-cabaretera*<sup>28</sup> Astrid Hadad. A letra da música remete às canções românticas piegas, como no trecho:

Mi corazón sumergido en chile está.  
Con chile lo adubaste,  
Con mentiras lo estrujaste.  
Mucho se angustia, mucho arde  
Mi corazón tatuaste con tu nombre.

Hadad está vestida das mais diversas formas, lembrando imagens clichês da mulher mexicana, como o da *La Calavera Guarbancera* (ou *La Catrina*)<sup>29</sup>, ou a versão espanhola da Virgen de Guadalupe. Em certo momento Ximena Cuevas cria com o efeito de *chroma key* uma “chuva” de imagens clichês da mulher mexicana: várias minúsculas Hadads, fantasiadas, caem pela tela sobre um fundo de nuvens...

Segundo Mauricio de Bragança (2011), o coração e o sentimentalismo são usados como estratégia ideológica, o uso do discurso sentimental para controle

<sup>28</sup> As artistas de cabaré mexicanas, como por exemplo Astrid Hadad e Jesusa Rodríguez, dialogam com os antigos teatros populares, vigentes no início do século XX, conhecidos como *las carpas*. Esta foram um tipo de teatro ambulante de baixíssimo orçamento, que circulava pelas vilas e cidades montando suas lonas, à maneira dos circos. Eram geralmente humorísticos e satíricos. *Las carpas* deixaram uma forte impressão no cinema mexicano, em especial nos filmes do comediante Cantinflas.

<sup>29</sup> Essa figura popular mexicana, criada pelo gravurista José Guadalupe Posada, simboliza a frivolidade com suas roupas, pois trata-se de uma personagem que satiriza os mexicanos que tentavam se passar por europeus.



coletivo: “A experiência de colonização na América Latina foi pautada pelas estratégias de um discurso encaminhado pela utilização do coração como uma importante alegoria de apassivamento e subalternização, em especial da mulher” (2011: p. 404). O coração é uma imagem que tem um lugar importante nas estratégias de submissão – que, segundo ainda Bragança, também são usados no sistema de opressão dos povos ameríndios. Sem dúvida, a imagem potente do coração faz parte dos processos de opressão, mas é por meio de sua exaltação *kitsch* que as artistas conseguem dar uma resposta à visão paternalista que as coloca como meros seres passivos, subalternos e dominados.



*Corazón Sangrante* (1995), vídeo-clipe de Astrid Hadad e Ximena Cuevas.  
<https://www.youtube.com/watch?v=U8dtsogNRAE>

### A “vídeo-dança”

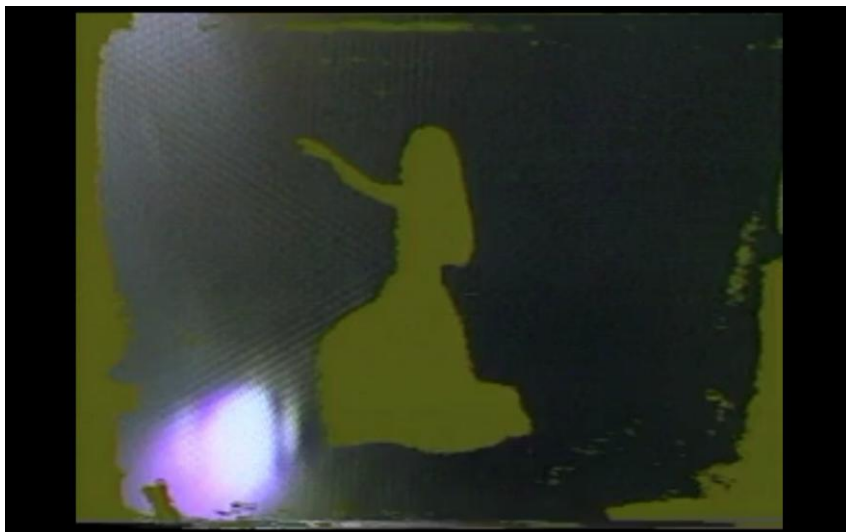
Na sequência inicial do olho e do coração, a *teleastadança* com sua figura sobreimpressa a essas imagens. Ao contrário da dança em *Ciudad-Mujer-Ciudad*, na qual vemos partes do corpo da dançarina, em *Mi CoRaZón* sempre temos a visão completa do corpo da artista, que faz da tela bidimensional seu palco tridimensional. Podemos perceber quando ela se afasta ou se aproxima, sem ver o cenário no qual ela está dançando, que nunca aparece para o espectador.<sup>30</sup>

Essa sequência inicial de dançaremete a movimentos do balé e da dança-do-ventre. Há algo como “feminilidade” ou “sensualidade” em seus movimentos, que trazem o repertório de duas formas de dança que se relacionam com o erotismo do corpo feminino, assim como com fantasias e artifícios. Podem significar também submissão do corpo das mulheres por meio dessas formas de movimentação do

<sup>30</sup> Ver no apêndice a decoupage completa dessa sequência.

corpo, uma espécie de prisão que as força ao erotismo (ou ao seu outro extremo, que é a falta completa de sensualidade). Segundo Foucault, o controle-estimulação dos corpos por meio da pornografia e da exibição exacerbada é a resposta do poder à liberdade que os corpos já tinham reivindicado (2016: p. 236). A dança de Weiss pode causar certo estranhamento, porque é colocada junto às imagens do coração viscoso e do olho. Planos que não criam o clima erótico que os movimentos da *teleasta* propõem. A dança cria um estranhamento a partir de imagens aparentemente “fáceis” ou prazerosas de se contemplar. Tensiona as imagens consideradas eróticas, de modo que, aliadas aos órgãos do vídeo, tornam-se estranhas. O erotismo é trabalhado criticamente para se contrapor à forma como a imagem pornográfica trata o corpo das mulheres.

Mais tarde, em *Mi CoRaZón*, depois de um corte, Weiss aparece nua, deitada, seu corpo formando um coração. Os movimentos serão, a partir daqui, menos delicados, menos sensuais. Essa mudança acompanha o clima de suspense que se estabelece desde então, pautado pela trilha sonora: a música eletrônica que era ouvida até o momento é substituída por uma que cria suspense ou que indica uma tensão iminente, à qual contribui o som de batimentos cardíacos em primeiro plano. O coração é o tema do vídeo, mas ressalto também que os batimentos fazem parte de um recurso sonoro bastante utilizado cinematograficamente para gerar expectativa. Qual será a tensão que está por vir? A artista fica em várias posições: sentada, abraçando as pernas flexionadas, em espacate com a cabeça jogada para trás, e outras mais. Todas as posições sugerem desconforto do corpo dessa mulher que, na narrativa do vídeo, estão ligadas ao aborto. Imagens como estas irão se intercalar com cenas de edifícios arrasados depois do terremoto.



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

Haverá uma interrupção na dança, pois outras imagens – as do terremoto e da cidade devastada – aparecerão na sequência. Após essas cenas, a artista volta a se

movimentar. Na narrativa do vídeo, é este o momento em que veremos os estragos do sismo na cidade. Logo depois, Pola volta a fazer seus movimentos, normalmente relacionados com as imagens atrás dela, recurso já trabalhado pela dançarina de *Ciudad-Mujer-Ciudad*. Por exemplo: corta para uma cena na qual Pola equilibra-se em um único pé e estica a outra perna para trás, com os braços cobrindo o rosto. A imagem que pulsa atrás dela é a de um prédio que ainda está intacto. A *teleasta* joga a perna esticada para cima e vai curvando o tronco para a frente, até apoiar as duas mãos no chão. Sugere uma falta de equilíbrio, porque no momento seguinte a artista abaixa a perna e o prédio atrás dela desmorona. Weiss ainda dançará com mais imagens de prédios, do olho e do coração atrás dela. No vídeo, Pola executa uma “vídeo-dança”, embora a artista não a chame dessa maneira em *Mi CoRaZón* (trabalharei a vídeo-dança da artista, efetivamente, no capítulo 4). Os movimentos de Weiss se fecham na compressão da tela sem que seu corpo saia dela, diferentemente da mulher de *Ciudad-Mujer-Ciudad*, cujos closes e enquadramentos oferecem outra perspectiva do corpo. Neste último vídeo, o corpo se expande, ultrapassa o enquadramento, e é percorrido pela câmera, como já foi dito.

O audiovisual cria novas possibilidades para o corpo que se movimenta. No caso do cinema, coloca-se até mesmo uma onisciência, uma espécie de superioridade do filme em relação à dança que ele retrata: a filmagem não precisa respeitar a performance em sua inteireza, segundo Benjamin (*apud* BRANNIGAN, 2011). Há exceções como, por exemplo, nos filmes de Fred Astaire. Segundo Feitosa (2010: s/p), este grande bailarino permitia apenas que filmassem seu corpo inteiro enquanto dançava, qualquer corte no enquadramento era inadmissível. Há alguns exemplos no cinema experimental nos quais a filmagem se submete ao corpo da bailarina. A coreógrafa norte-americana Trisha Brown age neste sentido. Em *Watermotor* (1978), a câmera de Babette Mangolte acompanha a apresentação de Brown, fazendo movimentos leves para enquadramento quando necessário.<sup>31</sup> No filme *Bang Bang* (1972), de Andrea Tonacci, duas dançarinas se apresentam num telhado. Faz-se da linha do horizonte da cidade (*skyline*) o “palco” para a dança.<sup>32</sup> A câmera se submete

---

<sup>31</sup> Os efeitos do cinema de *Watermotor* são outros: Mangolte grava certas partes em *slow motion*.

<sup>32</sup> A cena se inicia com o close no chapéu de uma delas, que estava posicionando-o na virilha, depois faz um movimento circular com o braço e o estica no ar, a parte interior do chapéu voltada para o espectador. Ela então o coloca na cabeça. A seguir, ao som de uma guitarra espanhola, a dança no telhado se inicia. Depois, há um close nos cabelos ao vento e saia do vestido da segunda dançarina, que logo faz a sua performance.

completamente à performance das dançarinas, acompanhando-as para as laterais do quadro quando elas se movimentam, e mantém-se o enquadramento rigorosamente com as moças no centro da tela. *Mi CoRaZón* é diferente, embora também contenha uma paisagem citadina ao fundo. O corpo de Pola nunca escapa do espaço quadrado da tela de vídeo. O “ecrã” é o enquadramento da dança, uma “clausura espacial” (para usar o termo de Rosalind Krauss para a vídeo-arte<sup>33</sup>), na qual Pola calcula e fecha os movimentos. O espaço da dança não é apenas aquele executado no estúdio, mas é também o que será incorporado na tela de vídeo. Filmagem e dançarina fazem um jogo, pois nem a câmera se moverá para acompanhar a dança – mantém-se impassível –, e Pola deverá respeitar os limites que esta imobilidade impõe. Por outro lado, a câmera também não fragmenta o corpo da artista, respeitando a performance em sua inteireza. Penso que isso se dá porque Weiss realiza as três funções: é a dançarina, é quem registra a filmagem e quem edita o material posteriormente. É também na tela que as imagens do corpo de Pola se sobrepõem a outras imagens (o olho, o coração, o terremoto...), por meio de *dachroma key*. Na constituição da obra, ela faz um jogo entre sua coreografia, a gravação da dança e a edição do vídeo.

---

<sup>33</sup> Ver mais no capítulo 7.



*Still de Bang Bang (1972), de Andrea Tonacci.*

Pola se coloca, portanto, tanto na frente quanto atrás da câmera – é quem dirige o vídeo (capta as imagens e as edita) e quem atua na frente da câmera. Na vídeo-arte, tal “ângulo reverso” é comum a muitos artistas, que voltam a câmera para si mesmos. Por exemplo, Peter Campus ensaia a sobreposição e destruição de sua própria imagem na obra *Three Transitions* (1973). Nestes casos, o artista dirige e atua ao mesmo tempo? Poderíamos dizer que o corpo do artista está na frente da câmera, enquanto sua cabeça está atrás dela?

Tafirmação mostra uma relação hierárquica entre “ator” ou “dançarino”, e “diretor”. Para Jean-Louis Comolli, o ator em cena devolve para o diretor o eco de seu olhar (2006, p. 82). Entretanto, considerar apenas o “olhar”, nesse intercambio entre realizador e o comediante é reafirmar a hierarquia entre atuar e dirigir, validando ações espúrias como a que Bernardo Bertolucci impingiu à atriz Maria Schneider. Desconsidera-se o corpo, pois valorizar apenas o “olhar” é também retomar a hierarquia que se estabeleceu no corpo entre cabeça e tronco. Segundo Agamben, na cultura ocidental o corpo tem uma assimetria que corresponde ao primado da cabeça. Ela fica desnuda enquanto o restante do corpo deve ser vestido; a cabeça pode ser representada sozinha num retrato, mas não o corpo (2014: p. 126). Esta hierarquia se manifesta de maneira misógina na relação entre o artista e suas modelos ou atrizes: por exemplo, nas obras *Boomerang* (1973) e *Pryings* (1973), Richard Serra e Vito Acconci impingem violência a suas modelos, seja por meio da clausura e do fone de ouvido ou de forçar a abertura do olho com as próprias mãos.

A “prisão” de Serra e a simbologia de tratar que a mulher enxergue de Acconci se tornam ainda mais misóginas porque vemos somente a cabeça dessas mulheres.

Em *Mi CoRaZón* se respeita a integralidade do corpo da bailarina, ao contrário de *Ciudad-Mujer-Ciudad*, que o fragmenta, como já dito. De modo que não se repete as hierarquias patriarcais costumeiras que separam a cabeça como lugar do pensamento e o tronco como uma espécie de máquina a ser manipulada. A dança coloca o corpo de maneira holística, sem o seu desmembramento, seja do ponto médico/anatômico ou seja do ponto do trabalho/mente/corpo, ao qual a modernidade o submeteu. Ao cenário/close/olho se contrapõe esse corpo que dança e se equilibra num não lugar, e que parece obrigar esse olho todo-poderoso, que ocupa a tela inteira, a enxergar esse corpo feminino que se movimenta diante dele. À supremacia do “olho/mente/cabeça”, que permanece estático na tela como mero cenário, coloca-se o corpo em movimento, dinâmico e cheio de vida.

A dança em *Mi CoRaZón* tem muito do movimento de pernas de um pequeno vídeo, sem nome, na apresentação, em inglês, que a artista faz dos vídeos *Autovideato* (1979) e *ArTVeing* (1983).<sup>34</sup> Pola afirma, nessa apresentação, que, para poder “*open myself*”<sup>35</sup>, ela consultou diversos psicoterapeutas que deram apenas uma ideia geral de si mesma. Enquanto fala isto ela abre uma das pernas fazendo com este movimento do corpo, que é um elemento da dança, um comentário irônico/debochado da prática ocidental de se “abrir”, ou seja, desdobrar-se sobre si ao se auto-examinar. Introduce assim uma maneira inédita de relacionar verbo e corpo, pois é este último que glosa sobre a fala, contrapondo-se à tradição religiosa,

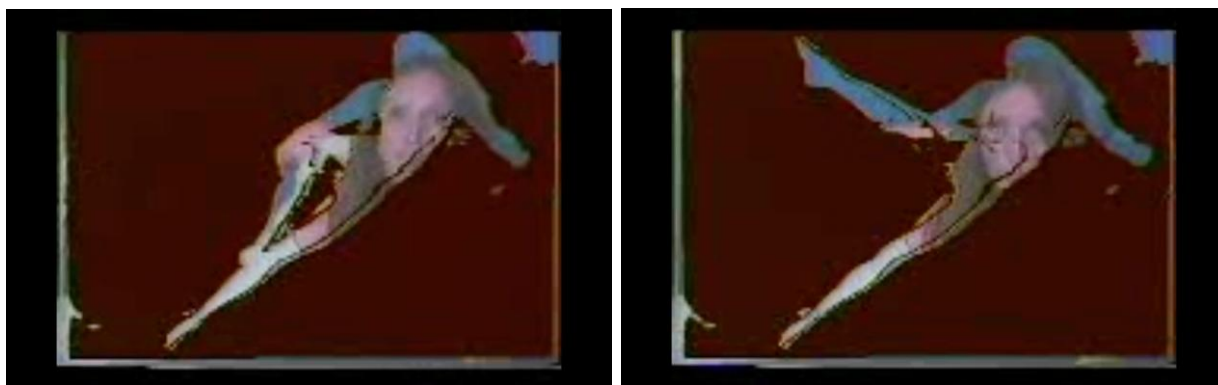
*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

secularizada na modernidade, que produz a hierarquia entre eles.

---

<sup>34</sup> O trecho descrito corresponde a uma curta introdução a duas obras da artista: *Autovideato* (1979), um vídeo de cerca de 19 minutos que corresponde à busca da artista “para descobrir quem ela é”, como explicitado no texto. E o outro se chama *ArTVeing* (1983), um documental de cerca de 58 minutos que consiste nos *videatos* de cinco artistas diferentes. Na edição das fitas para o formato digital, presente no Centro de Documentação Arkheia, o trecho descrito no texto está acoplado logo antes do segundo vídeo, *ArTVeing*. No trecho, Pola ainda afirma que planeja fazer o *Autovideato 2*, feito que não se concretiza.

<sup>35</sup> É uma fala proferida pela artista no pequeno texto que ela executa em inglês. Mantivemos o inglês para preservar a ideia do “self”.



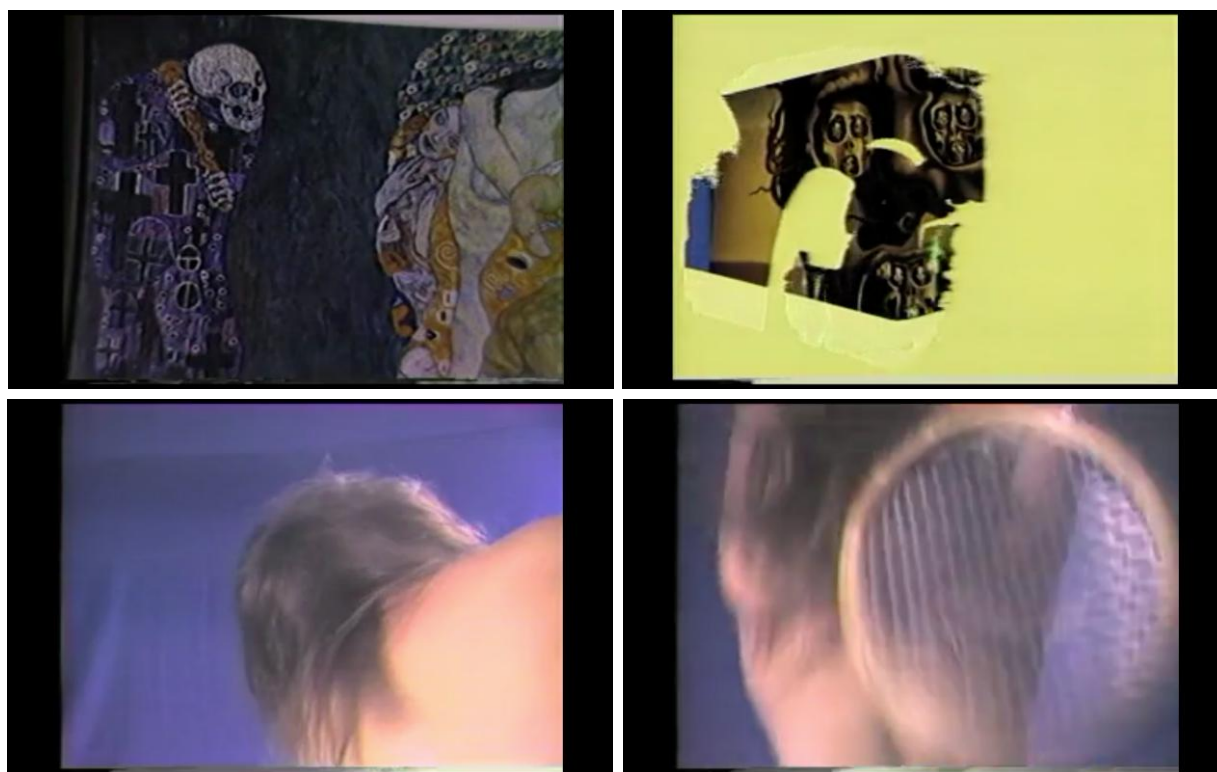
### A auto-ironia/deboche

A autorreflexividade que Pola desenvolve em seus vídeos, mas principalmente em *Mi CoRaZón*, sempre tem uma pitada de ironia, que várias vezes chega ao deboche de si mesma. Por exemplo, quando trata sobre o tema da morte, muito caro à sociedade mexicana. Há, neste vídeo, várias iconografias comuns ligadas a ela. Um exemplo é a caveira da pintura *Vida e Morte* (1908-1915), de Gustav Klimt. Mas, a imagem mais interessante é a da pintura *A Face da Guerra* (1940), de Salvador Dalí, que contém uma caveira pavorosa onde é possível ver várias outras dentro das cavidades de seus olhos e sua boca; a essa imagem se sobrepõe, em *chroma key*, uma morte com foice, em amarelo, que pendula de um lado para o outro da tela; a esses planos ainda se intercala o corpo da artista, que se move vigorosamente a cabeça para a frente, de modo que, pela montagem rápida, os cabelos parecem ceifar a própria morte. Na repetição das imagens acabamos percebendo que ela tem algo entre as mãos, com o qual repete o movimento forte de ceifa. No final...vemos que é uma raquete de tênis. Estas imagens aparecem logo depois dos planos do terremoto e do aborto. A surpresa da raquete me fez pensar a sequência melodramática do cego de *Los Olvidados* (1959), de Luis Buñuel. Nela, depois de o personagem ser agredido e roubado pelos garotos, um close em seu rosto deitado no chão num suspense nos faz esperar ansiosamente: qual maldade virá a seguir? A câmera muda para nos revelar que o que estava diante do homem era... uma galinha. Segundo Aguilera, nesta sequência buñueliana

O riso é comprometedor e liquefaz o sentimento de comisseração que tinha se despertado no público. É um diálogo tenso com o melodrama. Apresenta-se a cena cruel e desumana, porém o riso impede que nos



sintamos aliviados pelo sentimento de comiseração que desperta em nós essa tragédia. Rirmos de tal desgraça é incômodo e impede a catarse conservadora melodramática. (AGUILERA, 2018).



TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México

No vídeo de Weiss, o que a raquete na mão da artista sugere é que a comparação entre a tragédia pessoal e coletiva é desmedida. A sua luta com a morte é apenas um jogo de raquetes, o que nos remete diretamente à autoironia já mencionada na tomada em que a artista tem entre os dedos os coraçõezinhos de papel, com a câmera no ombro.

Outra tomada em que a artista traz a autoironia é um autorretrato fotográfico que Pola insere duas vezes ao longo de *Mi CoRaZón*.<sup>36</sup> Nele, a artista está segurando uma câmera fotográfica na frente do rosto – poderíamos supor que ela tirou a foto do espelho? O enquadramento da fotografia é apenas da cabeça e ombros da *teleasta*. Não podemos ver seus olhos, nem boa parte do rosto, não só porque a lente da câmera o cobre, mas porque os cabelos estão puxados para a frente. A imagem autorreflexiva impossibilita uma exaltação do fazer artístico, porque Weiss mais se parece com

<sup>36</sup> A fotografia encontra-se no acervo do Centro de Documentación Arkheia.

algum monstro de filmes B de ficção científica. Com a personagem ciclope, a autoironia da *teleasta* mais uma vez impossibilita que haja uma artista “elevada”.



*Cíclope, Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación  
Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM*

### Corpo e cidade/aborto e terremoto

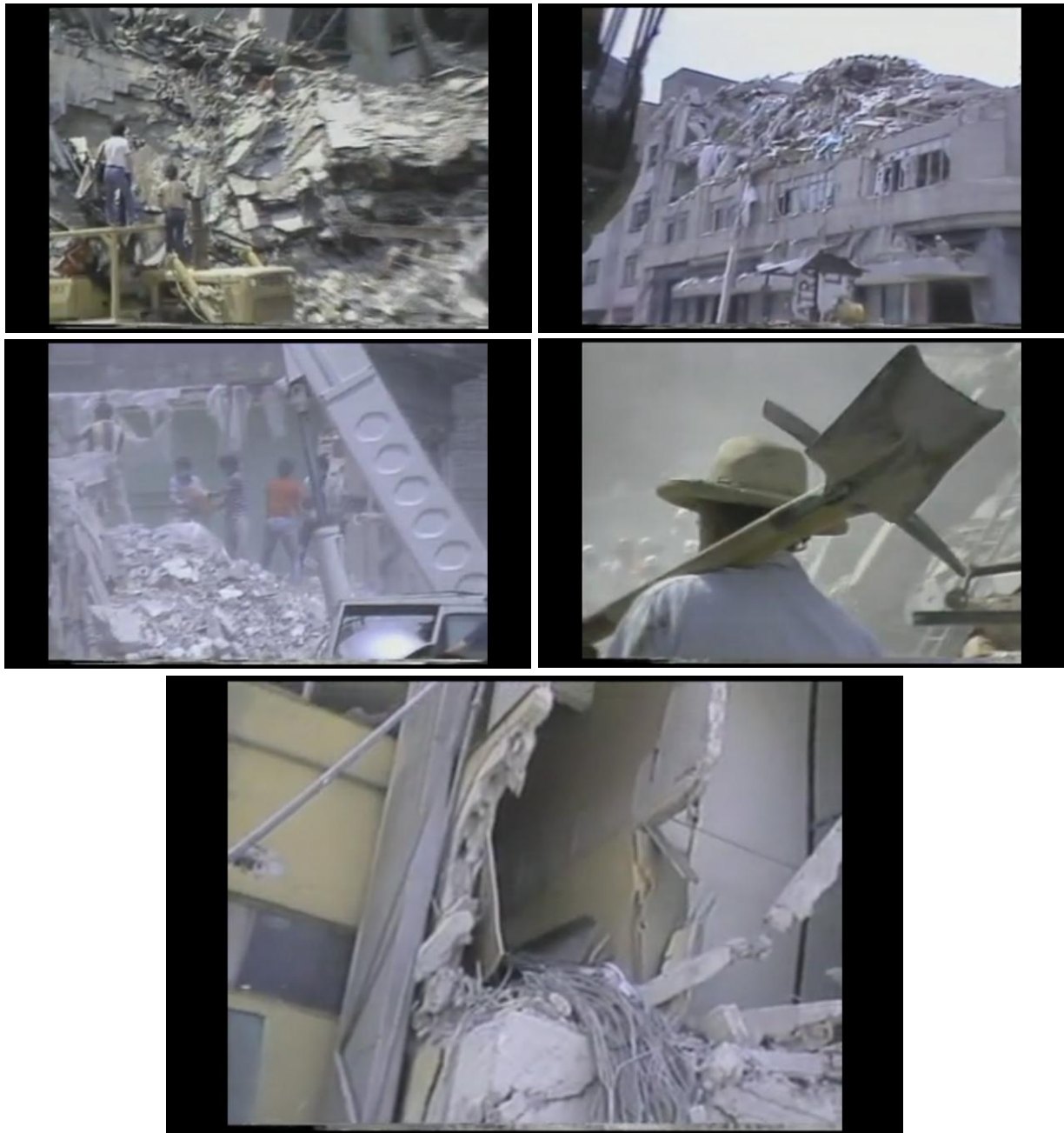
A comparação entre o corpo da artista que sofre com o aborto e o terremoto que destrói a cidade<sup>37</sup> não é pelo viés do drama, dada a auto-ironia da artista já mencionada. A comparação remete à relação entre corpo e cidade, que é resultado da própria constituição da cidade moderna. Segundo Sennett (2003: p. 215), a descoberta dos conceitos de artérias e veias, ou seja, da circulação de sangue pelo corpo humano, no século XVIII, foi incorporada na noção de que as cidades deveriam ter espaço para circular, afim de se manterem “vivas”. Porém, os corpos que habitam a cidade, incluindo os das pessoas, estão condenados a um eterno circular, impossibilitando que eles possam parar e vivenciar seus pequenos dramas (AGUILERA, 2007). A tragédia não está mais nos acontecimentos, mas nessa circulação desmesurada sem possibilidade de repouso a que a modernidade nos condenou. *Somos mujeres...* é justamente uma paisagem que, apesar da tragédia social

---

<sup>37</sup> O terremoto de 1985 foi um dos piores que assolaram a Cidade do México e arredores.

das mulheres indígenas, coloca-se como essa outra temporalidade, capaz de deter um pouco esse movimento sem fim, como já se mencionou.

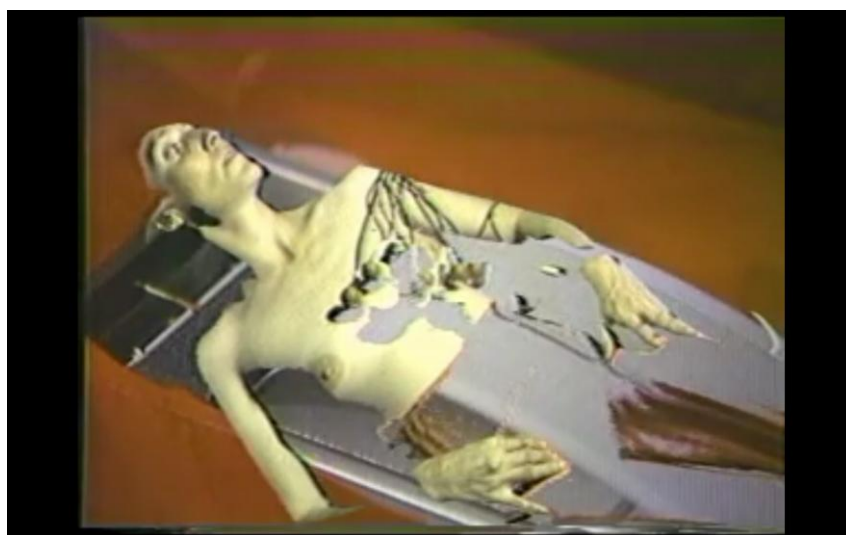
Por outro lado, a Cidade do México sucumbe ao terremoto tanto quanto o corpo das pessoas que a habitam. Os escombros passam pela câmera de Weiss em movimento e pulsando em *zoom in* e *zoom out*. Em certo momento, uma profusão de cabos é vista em detalhe, a câmera acompanha desde o chão até a grande cratera em um edifício da qual os cabos saíram. O prédio expeliu suas entranhas. O corpo citadino destroçado pelo terremoto desfaz a ideia de que edifícios são estruturas extremamente rígidas e incólumes. Para Mitchell, a noção de que construções têm vida é tão antiga quanto a figura do corpo como templo do espírito (2005: p. 14). A relação com os corpos que a habitam é estreita. Depois do terremoto, na narrativa do vídeo, a vida volta a acontecer por meio da obstinação de seus habitantes. Há uma longa sequência de cenas de resgate na paisagem da cidade destruída. Um close específico é dado em um homem que passa, de chapéu e uma pá. O governo mexicano sofreu duras críticas por causa da demora e ineficácia no atendimento à população depois do terremoto. Ao mostrar um homem passar com uma pá no ombro, Weiss engrossa este coro, ao mesmo tempo em que afirma a força popular que possibilitou se erguer para ajudar uns aos outros. Corpos humanos e corpos citadinos vibram, morrem, são destroçados, se recuperam. O fato de a cidade “pulsar” no vídeo – Weiss usa os efeitos videográficos de *zoom in* e *zoom out* – mostra que, afinal, ela está viva, e depende de sua própria resistência para sobreviver.



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

O terremoto é tema de vários artistas mexicanos dos anos 1980. Na pintura, Ruben Ortiz Torres relaciona-o a *El fin del modernismo* (1986). Símbolos (inclusive a cruz de uma igreja) da modernidade são chacoalhados pelo abalo sísmico. A cidade, então, é um espaço de poder e, portanto, é uma espécie de recinto de objetos simbólicos que o terremoto coloca para baixo. Para Pola é diferente. O corpo da artista e o da cidade se correspondem, afora a dança sobreposta a imagens, em uma

tomada específica. Nela, Pola está deitada com eletrodos presos ao peito.<sup>38</sup> O sismógrafo mede, a partir de um pêndulo que produz um desenho muito semelhante como resultado, a intensidade do terremoto pela escala Richter. O exame do eletrocardiograma corresponde ao registro sísmico. No vídeo de Pola, isso significa que corpo citadino e corpo humano não se diferenciam tanto assim. Desfaz-se a ideia da cidade como um elemento sólido. Presenciar um terremoto deve ser uma experiência que traz essa fragilidade, e maleabilidade quase “carnal” da cidade à tona. Não é exagero dizer que a cidade “pulsar” como um corpo humano durante um terremoto: o asfalto das ruas se move como se estivesse vivo, e os prédios balançam de tal forma que só podemos duvidar de sua solidez.



TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México

Como na pintura de Ortiz Torres, em *Mi CoRaZón* parece não haver pelos supostos avanços da modernidade. O problema está na própria noção de modernidade como importada e vendida para a América Latina: um ideal a ser conquistado, tendo os Estados Unidos imperialista como último norte a ser seguido. Hector Aguilar Camín vê na inflação galopante e na dependência das indústrias do capital estrangeiro, na economia endividada e deficitária, os problemas do México

<sup>38</sup> Há uma sobreposição de três imagens nessa tomada: Pola, deitada, ocupando a tela diagonal em coloração amarelada, sendo filmada em um leve *plongée*, um fundo vermelho intenso, e, no canto inferior direito, um *superclose* na impressão de um exame de eletrocardiograma que está em andamento. O eletrocardiograma mede os batimentos do coração, por meio dos pulsos elétricos.



naquela década. A diferença é que, para Ortiz Torres, são símbolos e estruturas que caem e, para Weiss, é o corpo que sofre, tanto o dela como o dos outros, incluindo a própria cidade pensada como um corpo.



*Rubens Ortiz Torres, “El fin del modernismo”*  
(1985). <http://www.rubenortiztorres.com/>



Andrés Garay, “Sin Titulo”, 1985.  
<https://www.flickr.com/photos/90mas10/2590902422>

Segundo Judith Butler, “o que limita o que sou é o limite do corpo, mas o limite do corpo nunca pertence plenamente a mim” (2015: p. 87). O que está ao redor do corpo pode ameaça-lo. A cidade está vulnerável da mesma maneira às condições às quais seu corpo deve enfrentar. Alguém poderia argumentar que o terremoto é uma causa natural e que talvez não possa ser interpretado como um desafio concreto que os corpos do humano e da cidade enfrentam. O abalo sísmico é inevitável. No entanto, segundo Foucault (2016: pp. 251-152), a geografia mostra relações intrincadas entre o saber e o poder. O terremoto não é apenas uma catástrofe natural – ele é medido por instrumentos geológicos e analisado sob discursos de saber e poder. Suas consequências sociais e políticas também são diferentes para cada um. Cada corpo sofrerá as consequências de distintas maneiras. Mantê-lo vivo é o resultado que cabe nas relações sociais e políticas nas quais este corpo se encontra (BUTLER, 2015: p. 85). Prova disto é o perfurante edifício da Torre Latinoamericana, que resta indiferente apreendido na fotografia de Andrés Garay da

Eje Central logo após o sismo. Pola, que já havia tratado da Torre moderna “estupradora” em *Ciudad-Mujer-Ciudad*, preferiu ignorar tal edifício – ele não aparece uma vez sequer neste vídeo –, dando ênfase à imagem dos corpos que, apesar de destroçados, conseguem se reerguer e se reinventar.

A estética *cursi* ou mau-gosto é a potência do riso do debochado, aquele que já tem o corpo arrasado pelo vício, portanto, moralmente desconsiderado, assim como os corpos daqueles que são oprimidos, como os latino-americanos, as mulheres, os povos ameríndios etc. Aos critérios ditados por “centros iluminados” para validar o que vai ser considerado como “artístico”, os povos ditos “periféricos” (um eufemismo da antiga categorização racista que os coloca como inferiores) só podem responder por aquilo que foi censurado, menosprezado, rebaixado. Uma arte de resistênciapode ser francamente debochada, para além da ironia, procurando atingir a própria noção de artista, último bastião da concepção tradicional de arte ou da história da arte. A questão autobiográfica de Weiss tem justamente esse sentido, se realiza pela anulação da artista atingida pela arma certa do deboche dirigida contra ela mesma. A anulação do artista é a reafirmação de uma política do corpo no sentido foucaultiano. O corpo só pode ser aquele dos anônimos, meros corpos, que, apesar de destroçados (por terremotos simbólicos ou naturais), se reerguem e se reinventam, como já foi dito.

## **Capítulo 4**

### **Corpo-máquina**



Neste capítulo, analiso o vídeo que contém as filmagens e documentos iconográficos – fotos, programa impresso etc. – da performance *La Venusina renace y Reforma* (1980), e a entrevista que Weiss fez com Shigeko Kubota (1975). Na primeira obra, o corpo e a cidade são novamente trabalhados, mas em outras perspectivas. Agora é o corpo-máquina que é posto em questão. A cidade, por sua vez, não é mais o espaço do enfrentamento violento infringido aos corpos, mas o lugar da performance, que coloca o espectador como um personagem. Weiss não busca, nesta performance, provocar a tradicional perturbação do espectador (como no caso de *Somos mujeres...*), num contato mais direto com ele. Longe da pretensão de que a obra atinja o público, a ação performática da artista busca um intercâmbio de papéis desempenhados pelos corpos e pelos olhares, que resultem em experiências comuns com seu espectador. O segundo vídeo foi analisado porque se tratava de uma entrevista e, neste formato, aqueles que aparecem no enquadramento desempenham também o papel do espectador. Mas fiquei interessada ainda mais nesta entrevista porque se tratava de uma conversa entre duas mulheres artistas que criaram, diante das câmeras, uma cumplicidade, como se pode ver na tela de TV. Esta convivência entre criadoras/espectadoras, já tinha aparecido na relação de Pola com a espectadora/fotógrafa de *La Venusina renace y Reforma*. Além disso, ao introduzir o experimentalismo num formato consagrado como é o das entrevistas, a questão do espectador vem à tona de novo. E mais uma vez o propósito não é apenas sacudi-lo, mas o de estabelecer um possível diálogo com ele. Na relação nada evidente entre as imagens das artistas e as silhuetas do fundo há uma duplicidade que é multiplicada, embaralhando a estrutura hierárquica de primeiro plano e fundo. O cenário é autônomo e não apenas um espaço onde se colocam as figuras, sugerindo que esse outro espaço, na frente, ocupado pelo espectador, também se torna não estável e ativo.

### ***La Venusina renace y Reforma* (1980)**

#### A espiadela entre lentes

As videodanzas de Weiss eram performances de tipo *ritual*.<sup>39</sup> Consistiam, grosso modo, em executar uma dança em meio ao grupo de espectadores e gravá-los ao

---

<sup>39</sup> Segundo os discursos canônicos da arte contemporânea, existem três tipos de performance art. A primeira é a performance como ação: herdeira do modernismo, é a performance como as *action paintings*, que se destinam a atacar o decoro das artes, ao mesmo tempo em que assumem uma

mesmo tempo, retroprojetando a imagem imediatamente em um monitor presente na ação.<sup>40</sup> Entre as vídeo-danças que Weiss realizou, destaco *Videodanza viva Videodanza* (1979) e *La Venusina renace y Reforma* (1980). A primeira foi feita em Veneza, a convite do argentino Jorge Glusberg, no encontro *L'Arte della Performance*.<sup>41</sup> Weiss era a única latino-americana entre os artistas do evento.<sup>42</sup> Na ação, a *teleasta* vestia um *collant* preto sem mangas, meias pretas finas com costura na parte posterior da perna<sup>43</sup> e botas pretas de cano alto.

*La Venusina renace y Reforma* tem uma proposta semelhante à de *Videodanza*, agora no México. A ação programada, que foi realizada do lado de fora do Auditorio Nacional, em dezembro de 1980, chamava-se *Videodanza en dos tiempos*, mas depois teve seu nome alterado.<sup>44</sup> Na performance, espelhos com aparentemente quase dois metros de altura (na verdade, estruturas cobertas com papel laminado) estão posicionados em meio ao público, que forma uma plateia circular em torno da artista. Pola veste uma túnica branca de tecido leve, e ainda calças e botas brancas. A artista segura a câmera e dança com ela, sempre conectada por um fio que liga a câmera ao monitor. Os registros da performance consistem num vídeo (gravado por um assistente) e algumas fotografias da ação. Se tratava de uma experiência, no mínimo, inusitada. A performance ainda não era tão empregada no contexto

---

postura heroica do artista. A segunda é a performance de tarefa (task), que tinha como propósito desmistificar, “desritualizar” a arte, desprovê-la de texto, coreografia ou cenário, e trazê-la para mais perto de seu público, como por exemplo as danças do Judson Church Group. A terceira forma é a performance ritual, que correspondia a criar um tipo de ritual mágico para a apresentação, como as performances de Joseph Beuys. (FOSTER, 2016: p. 649).

<sup>40</sup> Há também outras formas de *videodanza* de Weiss, que consistem em vídeotapes com danças gravadas em determinados cenários. Por exemplo, nos vídeos *Papalotl* (1979) e *Cuicapan de Guerrero* (1979). Mas obras como *Mi CoRaZón*, nas quais a dança joga com imagens de outro tipo, não são chamadas pela artista, nem pelos textos da época que a acompanharam, de vídeo-danças. Decidi me ater à nomenclatura proposta pela artista.

<sup>41</sup> O encontro era organizado pelo CAyC (Centro de Arte y Comunicación), de Buenos Aires, e pelo Department of Art and Art Education da New York University. Reunia pesquisadores para discutir acerca de uma possível “teoria da performance” (GLUSBERG, 1979: s/p). E, concomitantemente, também teria apresentações de performances de 29 artistas, divididas em 5 dias.

<sup>42</sup> Weiss apresentou-se na terça-feira, dia 9 de agosto. Outros artistas presentes foram, por exemplo, Gina Pane, Orlan, Shigeko Kubota e Allan Kaprow.

<sup>43</sup> Destaco a costura das meias, que está ali apenas por moda ou por fetiche, ou de qualquer maneira como prazer visual: não são necessárias na feitura de uma meia-calça.

<sup>44</sup> O nome “*La Venusina renace y Reforma*” é uma ironia e um rebaixamento de uma “Vênus” transcendental. A ação estava programada para acontecer dentro do Auditorio Nacional. Porém, de última hora, os organizadores do espaço impediram que Pola se apresentasse ali. Por isso, a artista usou a rua, na frente do auditório, como lugar da performance – na Avenida Reforma. (comentário de Fernando Mangino, último esposo de Pola, no documentário *Re-conocimiento*). Além disso, a Venusina referida na performance é uma extraterrestre, conforme Mangino informou na mesma entrevista.

mexicano, assim como a vídeo-arte. Unir os dois era certamente uma das inovações de Weiss em suas experiências artísticas.<sup>45</sup>



*[Pola con túnica blanca y cámara al hombro, quizá en un performance fuera del Auditorio Nacional], Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.*

Em um certo momento de *La Venusina...*, há uma troca de olhares bem peculiar. No registro da performance, vemos Weiss parar diante de uma garota que está fotografando a artista. O enquadramento mostra a espectadora, que está de frente para a câmera, e a artista de lado, quase de costas, deixando a câmera que carrega visível. Trata-se de um plano aproximado, que enquadra a cabeça e o colo da

---

<sup>45</sup>“La fusión de video y danza define las obras de Pola Weiss: expondrá en el Centro George Pompidou”, Patricia Cardona, 1979.

espectadora/fotógrafa. Ambas se “encaram” através de suas lentes, a mulher com a câmera fotográfica, Weiss com sua câmera de vídeo. Ficam muito próximas, com menos de um metro de distância. Por um breve momento, a espectadora tira os olhos do *viewfinder* da câmera e encara Weiss por cima de seu aparelho. Os olhos das duas haviam sido intermediados pela lente de suas câmeras, mas a moça não resiste em espiar por cima da máquina, “com seus próprios olhos”, por assim dizer. Já Pola não deixa o olhar maquínico.

O frente a frente das duas mulheres com as câmeras implica também que são duas criadoras de imagens, ao mesmo tempo em que ambas se fazem também em imagem. As velhas hierarquias entre “diretor” e “espectador” do esquema patriarcal não se colocam, como foi o caso da relação entre diretora e a atriz, em *Mi CoRaZón*. É importante ressaltar esta relação porque a misoginia pode permanecer oculta até em algumas teorias feministas, que mantêm a diferenciação hierárquica. Laura Mulvey, numa análise da série de fotografias de Cindy Sherman *Untitled Film Stills* (1979) (1991: p. 141), afirma que a artista, nesta obra, é duas pessoas concomitantemente: uma *Sherman-the-artist* e uma *Sherman-the-model*. A divisão binária sugere a ideia de alguém que pensa a imagem e de alguém que usa seu corpo na imagem, como se ambas não fossem a mesma. Essa relação lembra o fotógrafo de *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, que, na cena de *photoshooting* de cinco modelos, lhes ordena que posem, criticando-as cruelmente por não fazerem o que ele quer. Chega a puxar a perna esquerda de uma das modelos para a frente, violentamente.<sup>46</sup> No caso de Weiss, ela dissolve a hierarquia ao confundir “idealizador”, fazedor das imagens e “modelo”. Como a dança incorpora a câmera em seus movimentos, fica indiscernível a diferença entre a Pola-modelo e a Pola-artista. Mas, ela vai mais longe, ao incluir nesta forma horizontal de criação a espectadora. A fotógrafa é parte do público, é imagem da *teleasta*, mas é também alguém que registra, criando imagens do acontecimento. A inserção deste novo personagem (no vídeo e no

---

<sup>46</sup> Tradicionalmente esta cena é vista em favor do artista/fotógrafo. Numa conversa com Yanet, ela me falou sobre outra leitura. É uma relação de trabalho do capitalismo financeiro, no qual o pensador/gestor da empresa, assim como o artista, é alguém que exige do trabalhador a antecipação de seu pensamento. Caso isso não aconteça é por culpa do trabalhador. Ele não foi capaz de um pensamento criador que realizaria esse “trabalho artístico”, que as novas relações de trabalho exigem, e que poucos privilegiados são capazes de realizar. Num momento, com o capitalismo financeiro, em que o trabalho deixa de ser um direito e se torna um privilégio, o trabalhador tem que se tornar artista para poder fazer jus a essa regalia. No caso do filme, não por acaso é a *top model* Veruchska, que, como o fotógrafo, é capaz de estabelecer um diálogo artístico/laboral.

próprio conceito de espectador) é reforçada porque, quando a artista se afasta para continuar a dança e a mulher volta a olhar pelo aparelho fotográfico, a câmera do assistente permanece mais um ou dois segundos na imagem da moça, esquecendo-se de Pola.



*[Pola baila con un mallón blanco y un vestido del mismo color, durante su presentación afuera del Auditorio Nacional, denominado "La Venusina Renace y Reforma"]*, Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

### Corpo e máquina

Em *La Venusina renace y Reforma*, há uma relação imbricada do corpo com a câmera. Os discursos canônicos acerca da relação corpo-máquina pensam um corpo superado, supostamente obsoleto diante das “novas tecnologias”. Mas o que se coloca como ultrapassar o corpo é simplesmente ignorá-lo, obtendo uma “imortalidade” por meio da vida eterna da mente (ou da alma laicizada). O corpo, que seria uma máquina ou suporte, poderia ser trocado por outros. Para os entusiastas da cibercultura, como R. U. Sirius, essa “imortalidade” cria uma nova definição do que seríamos nós, os possuidores de corpos: meros “padrões de

informação”, cujo processo temporal se dá na descoberta da conservação desses padrões (*apud* SIBILA, 2014: p. 53). A mente virou mera informação, indicando a que ponto podemos chegar se seguirmos esta via. Com o corpo anulado dissolve-se também o espaço que ele ocupa. Supõe-se que a tecnologia destruiria a noção de espaço, ao criar uma presença virtual. Segundo Paula Sibila, “as novas soluções oferecidas pela teleinformática permitem ultrapassar muitos limites espaciais que até pouco tempo constrangiam as ações dos corpos orgânicos” (2014: p. 60). Entretanto, esses dados do mundo virtual, a nuvem da teleinformática, têm CEP bem definido, ocupando uma área bem grande e consumindo valores brutais de energia elétrica. A permanência dos dados do mundo virtual depende, inclusive, de um técnico de ar condicionado, que impede que as máquinas queimem.<sup>47</sup> Além disso, como Belting (2014) ressalta, o corpo físico, feito de partículas, ainda permanece como aquele que ativa e presencia o mundo virtual.

Se corpo e espaço seriam superados na miríade de novas tecnologias a partir do fim do século XX, isto também não é nenhuma novidade. Faz parte dos processos iconofóbicos da história do pensamento ocidental, que sempre considerou corpo e espaço como sendo menores ou descartáveis. Segundo Mitchell, foi G. E. Lessing quem estabeleceu, nas teorias das imagens, a diferença hierárquica entre artes temporais e espaciais, ou entre pintura e poesia. Estas últimas, além de não poderem ser sublimes como as outras, estão relacionadas, pelo pensador alemão, de forma misógina às mulheres.

Painting, like women, are ideally silent, beautiful creatures designed for the gratification of the eye, in contrast with the sublime eloquence proper to the manly art of poetry. Paintings are confined to the narrow sphere of external display of their bodies and of the space which they ornament, while poems are free to range over an infinite realm of potential action and expression, the domain of time, discourse, and history. (MITCHELL, 1986: p. 110).

Segundo Foucault, quando o espaço passa a ser tratado como um campo pela ciência, contraditoriamente os filósofos dedicam-se a estudar o tempo. “Esse duplo assenhoreamento do espaço por uma tecnologia política e por uma prática científica lançou a filosofia em uma problemática do tempo. Após Kant, cabe ao filósofo pensar o tempo” (2016: p. 323). Haveria “uma desqualificação correlata do espaço, que aparece do lado do entendimento, do analítico, do conceitual, do morto, do

---

<sup>47</sup> Comentários de Fernanda Schenferd, especialista em telecomunicações.

imóvel, do inerte” (idem). Para Foucault, seria necessário fazer uma história dos espaços, que seria ao mesmo tempo uma história dos poderes (p. 322). Declarar o fim do espaço, assim como o do corpo, é ceder às estruturas de poder – que passam também pelo gênero, como se viu no pensamento de Lessing, que ainda perdura até nos entusiastas da cibercultura.

A superação do corpo por uma máquina que o amplia está nos discursos acerca da tecnologia e na ficção científica. Na arte, muitas vezes esses discursos se repetem, como por exemplo nas performances maquínicas/robóticas do australiano Stelarc. Tal pensamento “Robocop” tem uma função bélica, misógina, violenta, pois as próteses são utilizadas supostamente para aumentar a força, destreza e defesa do “frágil” corpo humano. Aperfeiçoá-lo seria sempre relacionado a torna-lo mais apto para uma guerra.

Porém, segundo Donna Haraway,<sup>48</sup> é preciso descartar a “dramaturgia da guerra” (2014). Considerar os embates contemporâneos como guerra significa ceder a pressões que colocam o herói bélico masculino em jogo. E isso não é interessante para as mulheres. Na performance *La Venusina...*, Weiss não engaja uma guerra maquínica contra o corpo e o espaço. A dança coloca o corpo em primeiro plano, relacionando-o de maneira íntima com os aparelhos. A máquina não potencializa o corpo no sentido bélico já mencionado. A câmera na mão realiza movimentos graciosos reforçando uma relação afetiva com os aparelhos – tanto que Pola chama a câmera carinhosamente de *escuincla*, a palavra etimologicamente proveniente do nahuátl, e significa “garota pequena” (apesar do tamanho da câmera ser monstruoso se comparado a outras mais recentes).

Em certo momento da performance, Weiss fala: “Tengo un cordón umbilical que no me deja acercarme...”, acenando para os participantes que não conseguiu alcançar para cumprimentar, ao fim da apresentação. Trata-se do cabo que liga a câmera ao monitor, responsável pela reprodução das imagens captadas. Ao invés de um potencializador do corpo, neste momento o cabo se torna um limitador de seus movimentos. Mas como se trata de um “cordão umbilical”, ele também alimenta a artista. Ou seja, há vantagens e desvantagens no uso da tecnologia. “Prender” o corpo de Weiss até determinado espaço também faz uma alusão ao “colocar os pés

---

<sup>48</sup> Em entrevista a cedida a Deborah Danowski, Juliana Fausto e Eduardo Viveiros de Castro, em 2014. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=1x0oxUHOIA8>

no chão” em relação aos aparelhos técnicos, desfazendo as promessas de força e imortalidade dos discursos entusiastas.

A espiadela da fotógrafa/espectadora testemunha, por outro lado, a indisciplina clara do corpo com relação à máquina. Ela precisa se certificar com os próprios olhos do que está acontecendo, para além do aparelho. A máquina é necessária para que uma tarefa seja executada (tire fotografias), mas a desobediência, por um breve momento, da mulher indica que o corpo continua atrás do mecanismo, não será substituído por ele. A espiadela também coloca em xeque a propalada crença nas máquinas que fez com que, no século XIX, apesar dos genocídios dos povos não ocidentais, ainda se acreditasse no progresso.

Não podemos esquecer que a *Venusina* da performance também é, como Fernando Mangino afirmou, uma extraterrestre, uma mulher exuberante vinda de Vênus (nota 34). Assim são as personagens de *La nave de los monstruos* (1960), comédia de ficção científica mexicana.<sup>49</sup> As belíssimas alienígenas invadem planetas e sequestram “los especímenes masculinos más bellos del universo”. A ironia é que esses espécimes são, no filme, monstros horríveis e maus. As imagens das sequestradoras sedutoras operando máquinas futurísticas poderia remeter à *Venusina* de Weiss que desceu à Terra para fascinar a todos – mas que deixa um mistério sobre suas intenções. Estaria a artista estabelecendo um diálogo com este filão cômico da ficção científica mexicana dos anos 1960?



<sup>49</sup> Dirigido por Rogelio R. Gonzalez, os dois membros de Vênus – Gamma (Ana Belinda Lepe) e Beta (Lorena Velázquez) – sequestram vários homens da Terra. A nave de quatro monstros terríveis e perigosos. A nave tem uma pane e cai na terra e um quinto monstro – um homem charmoso, pilantra e mentiroso – se torna o alvo das *venusinas*.



Na obra de Weiss, o corpo se relaciona com a máquina (câmera e monitor de vídeo) mostra como essa ligação maquinica faz parte do cotidiano das pessoas, mesmo daquelas que pertencem aos chamados preconceituosamente de países “subdesenvolvidos”. É uma nova relação que se desenha imperiosamente na paisagem contemporânea e que, portanto, tem que ser pensada. Em todas as vídeodanças – *Videodanza viva Videodanza* (1979), *Venusina renasce y Reforma* (1980), *Los extrapola y se interpola* (1981) e *Toma el vídeo abuelita y enseñame tu ropero* (1982) – a artista sempre está carregando a câmera, como se fosse um ciborgue. Trata-se de uma relação que enfatiza a familiaridade que a máquina adquiriu na contemporaneidade, quase no sentido do pensamento que Donna Haraway, pouco tempo depois, desenvolveu no *Manifesto Ciborgue*, de 1985. Tanto Weiss como Haraway colocam essa relação no âmbito do doméstico. As mulheres foram historicamente forçadas à atenção com o que é pequeno. Essa “miniaturização” da vida feminina as tornou aptas para usar as fatais máquinas do final do século XX, que são cada vez menores, mais silenciosas e difíceis de se ver. Por isso, talvez mais perigosas. A partir dessas pequenas máquinas, Haraway propõe a noção de ciborgue como uma dissolução das fronteiras entre o humano/maquínico, humano/animal e físico/não físico. Porém, a imagem do ciborgue não se trata de uma fusão séria, mas é uma ironia da teórica norte-americana para explicitar que não é possível mais (se é que já foi) um mundo de divisões binárias.<sup>50</sup> Estas divisões só serviriam para reforçar opressões de grupos que são considerados como o “outro”, por exemplo, as mulheres.

A interseção cheia de humor de Haraway foi levada anteriormente até as últimas consequências por Weiss, já que não se trata de encontrar as similaridades de conjunto entre o humano e a máquina, mas de tornar está última insuportavelmente mais íntima. É o diálogo que a artista mexicana parece estabelecer com a nipo-americana Shigeko Kubota. Na instalação *Videopoem* (1976), de Kubota, uma bolsa grande de nylon contém um monitor de vídeo e um ventilador, que mantém o tecido se mexendo como se estivesse vivo. O formato da

---

<sup>50</sup> Gavin Rae (2014) explica que a própria Haraway criticou os usos posteriores de sua teoria, que levaram a sério as três dissoluções proporcionadas pelo ciborgue.

bolsa lembra uma vulva. No monitor, vemos o rosto da própria Kubota na imagem gravada. Segundo Midori Yoshimoto (2005: p. 190), no cartão de convite da exposição, realizada no The Kitchen em Nova York, havia a seguinte poesia:

Video is the vengeance of vagina  
Video is victory of vagina  
Video is the Venereal Disease of Intellectuals  
Video is Vacant Apartment  
Video is Vacation of Art  
Viva Video...

Kubota já havia feito da vagina o centro criador de sua obra em uma performance realizada mais de dez anos antes. Em *Vagina Painting* (1965), um pincel acoplado à sua calcinha fazia a artista pintar de vermelho papéis no chão, à maneira das caligrafias tradicionais japonesas. Aliar a vagina à criação reivindica o lugar das mulheres artistas. Ao mesmo tempo, ironiza os “grandes criadores” da pintura, especialmente a sua masculinidade associada ao *action painting* de Jackson Pollock ou Yves Klein. O corpo de Kubota a pintar no chão traçava a ideia de que as artistas poderiam assumir o sangue menstrual, um dos fluidos mais depreciados do corpo, como um potencial criador e ironicamente crítico.

Para Pola, a vagina também é lugar produtor de imagens, mas numa troca maquínica mais intensa, carregada de homoerotismo. Em um folheto informativo<sup>51</sup> que apresentava *Ciudad-Mujer-Ciudad* no já citado *Salón 77-78 Nuevas Tendencias*, com uma crítica de Juan Acha sobre a obra,<sup>52</sup> há o desenho de Pola estendida como os braços para cima e pernas abertas, com a palavra *saindo de seu púbis*, marcado em vermelho. Ejaculam-se as seguintes frases: “yorubricabapoemas en su cuerpo, en su vagina eyaculabaimágenes”. Em outra imagem, Pola, bem menor, está com a câmera em mãos e parece filmar a figura feminina que tem o púbis marcado. Se Kubota fazia uma conexão crítica e irônica do ato criador com o sangue menstrual, Weiss o faz com a ejaculação feminina. A relação cômica do ciborgue é levada a um outro patamar com a ironia carregada de homoerotismo, pois, ao invés de o corpo humano e maquínico se combinarem como uma “extensão” do humano pela máquina, um deboche mais pervertido se coloca. Pola também parece fazer uma troça com o “Robocop” já mencionado: como caberia uma relação homossexual feminina humano-maquínica nas ficções científicas tão misóginas? O (normalmente

---

<sup>51</sup> A parte interior do folheto encontra-se nos apêndices.

<sup>52</sup> Ver nota 16.

rechaçado) prazer feminino é trazido à tona pela artista, desestabilizando o sentido do humano/máquina e propondo outras formas de se ver o corpo erótico das mulheres, tanto como este ser maquínico, quanto como ser criador de imagens.



*Publicidad de exposición. Pola Weiss, Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.*

## A entrevista com Shigeko Kubota

Em 1975, Weiss recebeu em seu estúdio Shigeko Kubota.<sup>53</sup> Fez com ela uma breve entrevista,<sup>54</sup> gravada em uma fita e que está no acervo da TV UNAM.

<sup>53</sup> Lamentavelmente, Kubota é mais conhecida por ter sido esposa de Nam June Paik. Podemos relembrar a questão que Linda Nochlin apresenta em *Why Have There No Great Women Artists?*, quando a historiadora coloca o problema de mulheres artistas casadas com homens também artistas, e seu consequente apagamento diante das obras do marido.

<sup>54</sup> Como pude observar no mesmo acervo, Weiss e Kubota mantiveram contato, já que a artista nipona enviou para a artista mexicana uma fotografia polaróide de uma das suas obras, além de um convite posterior para visitar uma instalação de Kubota que estava em exposição, *Duchampiana* (1977). Kubota ainda seria curadora da exposição "Anthology Film Archives", em fevereiro de 1977.

Infelizmente, quando tive acesso a ela, a fita estava muito danificada pela oxidação (o material não foi digitalizado), e não é possível ouvir qualquer som. As imagens, porém, estão preservadas, com leves interrupções, também provocadas pela oxidação.

Vê-se no vídeo Weiss e Kubota sentadas, lado a lado, o enquadramento da câmera focando nas artistas a partir de sua cintura. Atrás delas, a própria filmagem da câmera é retroalimentada, criando um fundo preto com inúmeras silhuetas como “espectros” de seus corpos. Essas imagens, numa cor branco-azulada, estão multiplicadas várias vezes até sumir de vista, como acontece quando nos enxergamos entre dois espelhos perfeitamente alinhados. É como um reflexo/eco multiplicado. Esses “espectros” das artistas não ficam obedientemente atrás delas, como uma sombra, mas sim deslizam pela tela escura, e ao mesmo tempo aumentando e diminuindo a distância entre um espectro e outro.

Quanto às imagens das *videastas* que estão à frente dos espectros, a câmera não fica estática nem disciplinada: ela se mantém em movimento entre Weiss e Kubota, às vezes enquadrando uma delas, às vezes voltando a enquadrar as duas ao mesmo tempo. Faz movimentos de aproximação com *zoom in*, especialmente no rosto de Kubota. Em certo momento, as próprias imagens de Weiss e Kubota se deformam com um efeito de *chroma key* – as roupas que elas vestem se confundem com o fundo, assim como parte de seus cabelos e mesmo olhos e boca ficam alterados pelo efeito. Destacam-se, neste momento, rosto e braços, que mantêm a cor original. A entrevista é, no todo, um caos visual. Na fotografia *polaroid* que foi tirada na ocasião da entrevista, vemos o fundo de tecido azul que possibilitou a *chroma key*, que cobria até mesmo os banquinhos nos quais as duas mulheres estavam sentadas, eliminando qualquer cenário que não fosse o de efeito videográfico. Nessa fotografia podemos perceber também duas câmeras direcionadas para as artistas, bem como um microfone apoiado num tripé. Não é uma entrevista tradicional, de campo/contracampo, muito usada nos documentários. As duas estão posicionadas lado a lado, quase de frente para o espectador, viradas só o suficiente para conversarem olhando uma para a outra. Elimina-se, portanto, a hierarquia entre entrevistadora e entrevistada.

---

em Nova York, da qual Weiss participaria com a obra *Viva México* (não encontrada na catalogação dos vídeos de Weiss, após sua morte).

Quanto às palavras ditas na entrevista, resta-nos um relato que fez Candy Marcela Fernandes Medellín (2005: p. 16-17), e que utilizei como base de sua descrição. Na conversa entre as duas *videastas*, os problemas de ser uma mulher artista entram em pauta: a mexicana pergunta para a nipo-americana qual é sua visão como mulher dentro dos círculos artísticos, e se há equidade entre homens e mulheres. Kubota responde que foi muito importante para ela mudar-se para Nova York, onde as mulheres poderiam ter mais liberdade de expressão. Weiss também pergunta qual é a diferença entre vídeo-arte e videoinstalação. Kubota responde que a videoinstalação é parte da vídeo-arte e não algo separado, e que as videoinstalações tratam de referências pessoais e por isso fazem mais parte do âmbito da escultura do que do da arquitetura. Weiss interrompe a entrevista o tempo todo para pedir a um assistente que as imagens do fundo tenham distorções – o estica-e-volta dos espectros, as distorções de *chroma key* que vemos nos corpos das duas mulheres. A artista mexicana explica ao espectador que aquilo é vídeo-arte: distorcer a imagem, criar efeitos de retroalimentação, incrustação, alterar o balanço de cor, brilho e contraste.

Pola diz, no texto do convite<sup>55</sup> do *Salón 77-78 Nuevas Tendencias*, que os efeitos têm, como já mencionado, um propósito que não se encerra na forma do vídeo em si mesma, mas se torna um meio para contar a realidade.<sup>56</sup> Na entrevista de Kubota, os infinitos espectros que estão irrequietos atrás das duas mulheres parecem brincar com a “imaterialidade” do vídeo. Ao mesmo tempo, os espectros podem ser tanto fantasmas, seres sobrenaturais, quanto um princípio eletromagnético da física. No caso de Pola, penso na ironia entre as duas figuras: “sobrenatural” e “efeitos tecnológicos” parecem se imbricar na obra da *teleasta*.

---

<sup>55</sup>Encontra-se nos apêndices.

<sup>56</sup>Ver no capítulo 1.



[Pola sentada en un estudio de televisión junto a Shigeko. Fotografía Polaroid], Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

As duas artistas criam uma relação horizontal entre si, como foi no caso de Pola e a fotógrafa de *La Venusina renace y Reforma*. Na performance, Pola, que estava em movimento, posiciona sua lente à distância próxima da fotógrafa, que permanecia parada no mesmo lugar, como se fosse um convite à cumplicidade de duas criadoras. No caso da conversa das videastas, Weiss está se dirigindo a uma artista vinda dos Estados Unidos, já consagrada, integrante de um importante grupo artístico, o Fluxus.<sup>57</sup> A artista mexicana, ao mesmo tempo em que tenta aprender

<sup>57</sup> Não sem dificuldades, justamente por ser mulher artista. É importante lembrar que Kubota enfrentou um posicionamento misógin dentro do próprio Fluxus. Isso algo que aconteceu com certa frequência, como foi apontado por Kathy O'Neil no texto *Fluxus Feminus* (1997). Segundo a autora, embora talvez não houvesse um grupo nos Estados Unidos antes do Fluxus que incluísse tantas mulheres artistas, as artistas de outras etnias também não eram incluídas, é preciso questionar as negociações desta inclusão. O fundador do grupo, George Maciunas, tomou várias ações autoritárias de "excomunhão" de artistas, cujas obras foram consideradas de "mau gosto" por ele. Entretanto, as exclusões das mulheres se deviam a elas utilizarem abertamente o próprio corpo. Por exemplo,

com a nipo-americana (faz perguntas sobre a vídeo-arte), propõe, pela posição de uma ao lado da outra, pela câmera livre no enquadramento das duas e pela dissolução de partes de seus corpos no mesmo fundo (com “defeitos” de *chroma key*), que são ambas artistas, no sentido de que não há uma reverência ao artista consagrado pelo dito “centro”. E Kubota parece acatar sem reservas, por isso, a cumplicidade entre as duas. Tanto a relação de convivência entre Weiss e a fotógrafa e as das duas *videastas* dissolvem hierarquias entre artistas, criadoras, e, afinal, espectadoras, já que, nos dois casos, ambas também o são. Esta outra visão de artista e espectador convida este último também à cumplicidade e à conversa.

As duas obras, performance e entrevista, também têm em comum o uso do reflexo. *La Venusina...* tem dois espelhos grandes nos quais a artista se olha e filma a si mesma, criando imagens primeiro duplicadas pelo espelho que depois são reproduzidas pelo monitor. Na entrevista, as silhuetas caóticas atrás das *videastas* são parte fundamental. Essas imagens respectivamente duplicadas e multiplicadas das mulheres sugerem um espaço ativo no qual os duplos de seus corpos fazem uma fusão ao interagir entre si, como se descolassem um do outro, mas continuassem interdependentes. Colocar esses corpos e seus reflexos na interação caóticachacoalha os lugares do corpo e do espaço. Isso não significa que Weiss colapsa o espaço, como se entende na cibercultura entusiasta. Mas ela cria um outro, convidando o espectador a entrar nele, fazer um jogo com sua própria imagem e reflexo, não esquecendo do corpo que está sempre presente.

## Capítulo 5

### Paisagem e poder

---

Maciunas chegou a expulsar a artista Carolee Schneeman, que fez fortes performances, incluindo *Interior Scroll* (1975), na qual a artista, completamente nua, tira um pequeno rolo de papel de sua vagina e lê para o público. Para Maciunas, as performances de Schneeman eram “guilty of Baroque tendencies, overt sexuality, and theatrical excess” (*apud* O’NELL: 1997, p. 47). Kubota nunca foi expulso do grupo, mas como Schneeman, Yoko Ono, Alison Knowles, Kate Millet etc., sofreu preconceito dentro de ele: sua performance *Vagina Painting* foi detestada pelos membros do Fluxus, segundo O’Nell (p. 53).

Neste capítulo analiso *Cuilapan de Guerrero* (1979) e *Papalotl* (1979). Trata-se agora de uma relação entre corpo, arquitetura e paisagem. Nestes vídeos, a relação entre a cultura espanhola e ameríndia é colocada por meio de imagens poderosas, que mimetizam as relações de poder que historicamente se estabeleceram entre elas, depois da invasão europeia. Prédios, grades e muros aprisionam montanhas e corpos. O que é enorme – as cordilheiras – é similar ao que pequeno – o corpo da artista – na nomenclatura das relações de poder.

### ***Cuilapan de Guerrero***

Em 1979, Weiss gravou uma série de vídeos em viagens pelo México. Entre as cidades que visitou, estão Cuetzalan, em Puebla, Etlá e Cuilapan de Guerrero, em Oaxaca, e Santa Cruz Tepexpan, no estado de México (ACEVES, 2014: p. 359). Escolhi o vídeo *Cuilapan de Guerrero*, gravado nesta cidade, porque há nele uma interação da artista com o espaço, enquanto os outros são documentais sobre algum acontecimento do lugar – uma festa, uma procissão religiosa etc. No vídeo, a artista dança em meio ao ex-convento de Santiago Apóstolo, em ruínas,<sup>58</sup> construído no século XVI por indígenas e dominicanos.

O primeiro plano começa com o enquadramento do chão arenoso da região, com efeitos de saturação de cor (cores de arco-íris, como em *Somos mujeres...*), e, na tomada seguinte, há um plano fechado dos muros externos do edifício, feitos de pedra. A câmera sobe para revelar, aos poucos, as grades que ficam sobre o muro – e, atrás delas, a fachada do convento. Já de início parece que estamos vendoum muro, que poderia ser a base de qualquer pirâmide ou palácio pré-hispânicos. Sabe-se que grande parte das construções coloniais foram feitas em cima da arquitetura pré-colombiana.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> O convento de Cuilapan foi construído com uma planta basilical de três naves, embora as circunstâncias de sua construção, bem como as funções destinadas a cada uma das três naves que constituem o edifício, são desconhecidas e objeto de discussão. A maior discussão é se a “nave aberta”, que não possui teto, sempre foi assim ou se o teto cedeu depois de um tempo. Ver mais em: [http://132.248.9.195/pdbis/265983/265983\\_05.pdf](http://132.248.9.195/pdbis/265983/265983_05.pdf).<sup>58</sup>

<sup>59</sup> Existe uma visão preconceituosa, de mão única, que ignora a fortíssima influência da configuração das cidades pré-hispânicas nas cidades espanholas na colônia, assim como ignora suas extensões na arquitetura da Europa. É comum diminuir a arquitetura latino-americana do período como uma espécie de “cópia” malfeita ou atrasada da europeia. “Para el caso latino-americano, la arquitectura se distingue por recibir con retardo, los elementos de los centros creativos” (GASPARINI *apud* GAETA, 2005: s/p). Considera-se ainda que no século XVI as construções na América sequer poderiam ter características barrocas, colocando-as como inspiradas nas concepções renascentistas. Outros autores “denunciam” a monotonia dos traços retilíneos das cidades mesoamericanas, se comparados





*UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

A câmera sobe o suficiente para que a primeira coisa que vejamos após as pedras sejam as grades. Atrás delas, a cruz atrial, seguida pelo edifício do convento. Um *zoom out* enquadrando o prédio atrás das grades, porém seus campanários ficam fora delas. Nos cantos e ao fundo do enquadramento, as cordilheiras de Sierra Madre estão espremidas pelo edifício e “aprisionadas” pelo muro gradeado. O ritmo rápido do *zoom out* produz uma espécie de ruído, uma “intromissão” que enfatiza a relação hierárquica entre os planos da paisagem que relacionam a igreja e a montanha.

---

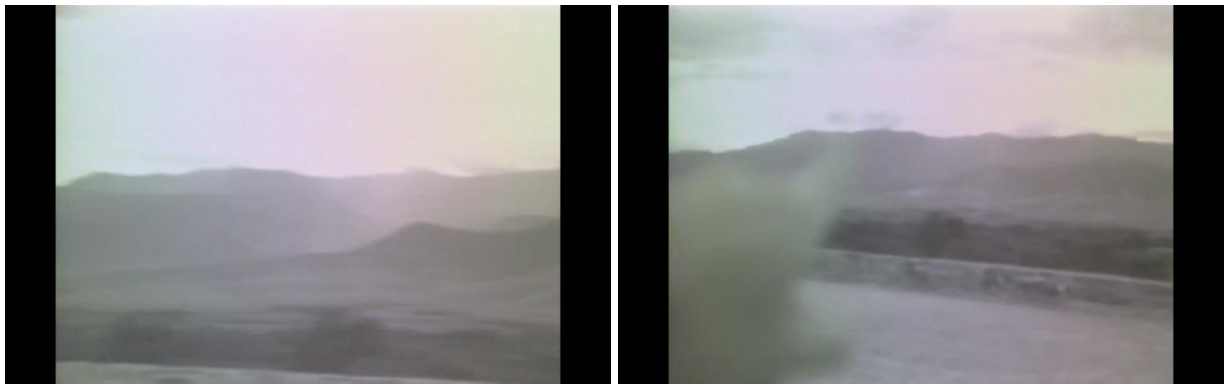
à Europa (BAETA, 2005). <http://www.xienanpur.ufba.br/571.pdf>. Até eu que não sou arquiteta ou urbanista, ao olhar os aspectos rigorosamente geométricos, principalmente quadrado, das cidades coloniais do subcontinente, me lembram o urbanismo ameríndio, seja o de Tenochtitlán ou do Cuzco. As ruínas de Monte Albán, perto de Cuilapán, também têm estas características geométricas.

Como as cordilheiras são sagradas para os mixtecas e zapotecas, os povos que vivem nessa região, este embate entre sagrados escancara as relações de poder que sempre estão presentes no gênero da paisagem, como Mitchell tinha colocado (1994). Entretanto, as grades, em primeiro plano, explicitam a violência dessa hierarquia imposta pela colônia.

Acompanhamos Pola entrar no domínio das ruínas, para dentro dos muros. Ela veste uma blusa preta justa e uma saia longa, também preta, florida e esvoaçante. Está descalça. A câmera, segurada por Victor Blanco, está às suas costas e, na tomada seguinte, enquadra a fachada do edifício. Weiss adentra no convento por meio de um de seus vários arcos românicos, inicia a dança ao girar, vagarosamente, algumas vezes. Nas tomadas seguintes, Weiss grava, com sua câmera “subjetiva”,<sup>60</sup> a vista das montanhas a partir do terraço na parte sul do edifício. Sua mão esquerda entra no enquadramento – aponta para o céu e depois para uma montanha nas cordilheiras. Faz um plano de cerca de 90 graus das montanhas, depois outro plano com a mão novamente esticada à frente da câmera. As montanhas ao fundo ficam ao sul do convento. O “giro” da câmera no ombro de Weiss que tem o indicador na frente terminará numa parede de pedras. Neste momento, a artista deixa de apontar com o dedo e coloca o dorso da mão em cima do muro. O enquadramento das montanhas a partir do terraço é o único momento do vídeo no qual a paisagem montanhosa aparece sem a interferência de partes da construção dominicana. O “giro” do dedo da artista sugere que se olhe a paisagem a partir daqui, mas também para o longe. Reivindica o lugar sagrado não só do edifício, mas também das montanhas ao redor – e que olhemos para ele com a mesma atenção que voltamos o olhar para as ruínas.

---

<sup>60</sup> A câmera no vídeo Cuilapan se divide entre a “objetiva”, nas mãos de Victor Blanco – que colaborou com Pola em alguns vídeos – e a “subjetiva”, nas mãos de Pola (a nomenclatura está nos créditos finais). Trata-se de uma só câmera que muda de mãos.



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

Após vermos a parede de pedras e a mão da *teleasta*, corta-se abruptamente

para uma tela preta. A câmera sobe, de modo que percebemos que se tratava de um

lugar escuro e fechado – vemos em seguida uma janela à contraluz. Novamente, o

movimento de subida do aparelho revela o gradil aos poucos. Atrás das grades, é

possível ver o pátio do edifício, onde há uma escultura de Vicente Guerrero.<sup>61</sup> A

---

<sup>61</sup> Um dos líderes revolucionários da Guerra da Independência. Foi executado no convento de Cuilapan, em 1851.



tomada seguinte mostra a paisagem – ainda as montanhas e as árvores – através de

uma das janelas do edifício. Agora, o único elemento do edifício que se vê são as

grades de uma das janelas. Um movimento lateral da câmera, da direita para a esquerda, mostra as barras passando pela tela. A paisagem está interrompida, truncada pelo gradeamento<sup>62</sup>. A música, a *Gymnopédie no. 1*, de Erik Satie, que tinha acompanhado até agora, para e recomeçará em seguida numa outra versão. Imagens de janela e corredores com arcosvão aparecer em outros momentos. A estes planos



TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México

se intercalam os de Pola dançando nos locais. Em uma das tomadas, no início, a janela está ao longe, mas a cada corte Pola aparece dançando, e na seguinte imagem, a janela está mais próxima, parecendo um convite para olhar “melhor” por meio dela. Porém, as folhagens que discernimos atrás delas estão sempre interrompidas pelas grades ou se “dissolvem” pelo foco distorcido, até se tornar uma mancha de luz. Depois da sequência das janelas e das grades, vemos Pola dançando, no chamado *templo menor* ou *capilla aberta* – uma sequência de arcos – do edifício. Por estas aberturas vemos a paisagem enquadrada pelas formas arquitetônicas, cujas paredes de pedras interrompem a panorâmica sobre as montanhas, entrevistas apenas pelos vãos dos arcos.

---

<sup>62</sup> Pode-se pensar na relação entre a escuridão do ambiente e uma minúscula janela albertiana ao fundo – “encarcera-se” uma paisagem, ainda mais, sendo “listrada” com barras de ferro que aprisionam ainda mais as copas das árvores envolvidas pela janela.

A janela direciona a visão por uma abertura para o exterior, mas as grades devolvem o olhar do espectador para o espaço interno aprisionado. As janelas gradeadas e arcos de pedra mostram o aprisionamento da paisagem ao redor. Principalmente quando vemos a janela a partir do interior completamente escuro, a natureza fecha-se em uma espécie de “caixa” gradeada. Nas imagens da artista dançando se reforça a ideia de uma paisagem apenas entrevista, cheia de obstáculos, está presa entre as formas do edifício. O corpo da artista dançando coloca tanto a câmera “objetiva” quanto a “subjetiva” em movimento. Assim, a paisagem, além de ser apenas entrevista pelas estruturas de pedra, oscila. Mas as montanhas, mesmo recortadas, se fazem presentes pelos vãos do convento – janelas ou arcos –, misturando os espaços sagrados dessas duas culturas diferentes. O vídeo coloca na imagem que, no México, o sagrado pré-hispânico se insinua e explode nos meandros do cristão.

Pola dança, em grande parte, apoiando seu corpo no convento, às vezes encostando os pés, descalças. Sobe em uma das bases das colunas, que caíram com o tempo, ainda no *templo menor*, e se equilibra de braços abertos sobre a estrutura. A artista enquadra, em um *superclose*, a textura da coluna e das pedras hexagonais do chão. Na tomada seguinte, Pola sai da base da coluna para se dirigir, dançando, até a parede lateral, se apoia na parede, ergue a perna direita e inclina o corpo para olhar para além do arco – atrás está a paisagem, como já mencionado. A câmera “subjetiva” mostra um plano detalhe do muro, muito próximo, de modo que novamente se destaca sua textura. A mão esquerda de Weiss entra no enquadramento, passando a palma sobre as pedras do arco. A câmera passa do muro e arco para mostrar apenas a paisagem sem o enquadramento das grades e o edifício, mas é por um breve momento, a velocidade e o giro da câmera para o lado deixam a imagem distorcida. Depois, a câmera volta ao muro, fechando a visão. Na tomada seguinte, filmada pela câmera “objetiva”, Pola está novamente apoiada ao muro, dessa vez de costas para ele, braço direito esticado para cima. Gira e apoia-se no arco, erguendo uma das pernas para trás... gira e passa para trás do muro, do lado de fora do convento, de modo que só conseguimos ver seu pé quando a perna sobe novamente. A câmera “subjetiva”, então, volta a filmar as pedras da parede muito de

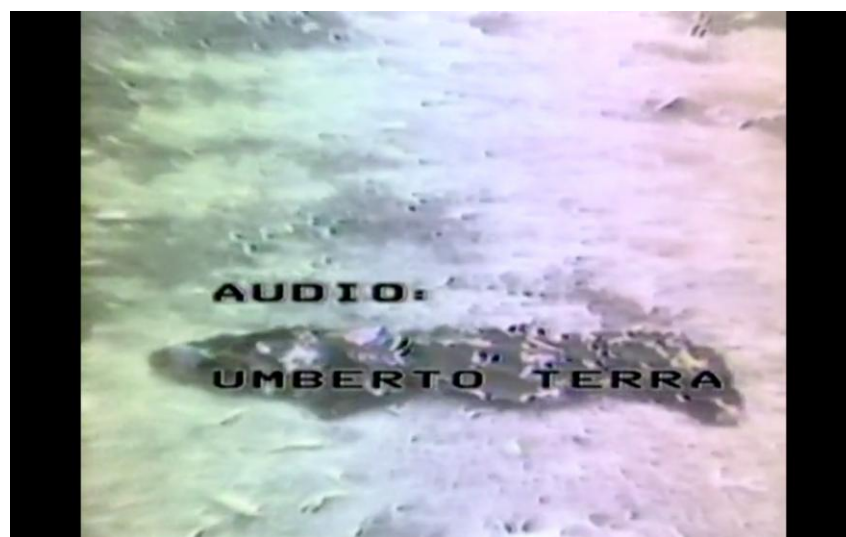
perto, dessa vez do lado de fora. A sequência seguirá com a artista sempre dançando apoiada em alguma parede ou coluna do *templo menor*.



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

Além das filmagens reforçarem constantemente a imagem de uma paisagem interrompida pelo convento, Pola se coloca como um alto-relevo, como se fizesse parte ou estivesse presa à construção do edifício. Ainda mais porque, além de estar descalça, como já se mencionou, ao erguer várias vezes os pés é para encostá-los no edifício. Ou seja, corpo conecta-se diretamente com paredes, colunas e chão. As formas do convento são ruínas ameaçadoras na sua monumentalidade, e ainda mais por serem ruínas, o que inspira um certo ar fantasmagórico. São várias as histórias

de assombração associadas ao convento.<sup>63</sup> Pola, presa nas paredes e colunas, dançando com a saia esvoaçante e negra, pareceria mais um fantasma a vagar entre os amedrontadores muros de pedra. Ao fim do vídeo, quando os créditos vão sendo passados pela tela, vê-se novamente o enquadramento da câmera no chão arenoso exterior ao edifício, a imagem alterada por saturação de cor. Mas, dessa vez, jaz no chão somente a saia florida e negra da artista, abandonada. Parece sugerir que o corpo de Pola foi finalmente consumido pelo edifício, tornando-se outro fantasma a vagar entre ruínas e montanhas do vale de Oaxaca.



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

## ***Papalotl***

---

<sup>63</sup>Uma das lendas conta sobre um pacto falido dos construtores com o diabo. Como o acordado não foi cumprido, o demônio se vingou burlando o término da construção: o que os humanos construíam de dia ele derrubava à noite, tornando o trabalho interminável. Outra lenda é a da princesa zapoteca Donají. Ela teria sido pega como refém pelos mixtecos e decapitada. Enterraram seu corpo, mas não revelaram onde foi sepultada a cabeça (outras versões falam que o corpo inteiro foi perdido). Tempos depois, um pastorzinho encontrou uma açucena e a arrancou pela raiz. Enquanto cavava, viu uma orelha humana, depois, a cabeça inteira e intacta de Donají, reconhecida pelos ricos ornamentos que apresentava.

No tríptico que compreende os vídeos *Papalotl*, *Viva Videodanza* e *Xochimilco*,<sup>64</sup> Pola dança nos três vídeos, filmados em Xochimilco. São elementos comuns das três produções o figurino da artista – uma roupa amarela esvoaçante – e o som da guitarra espanhola, tocada por Luis Perez no próprio ambiente. Os canais do município de Xochimilco foram criados no século XIV por mexicas peregrinos, que construíram sobre o lago de mesmo nome as *chinampas*: porções de terra colocada sobre as raízes dos *ahuejotes*, tipo de salgueiro da região. A partir do início do século XX começa o turismo na cidade, famosa pelos passeios de *trajineras*, as embarcações longas com cobertura, extremamente coloridas, conduzidas por hastes.<sup>65</sup> Concentro minha análise em *Papalotl*<sup>66</sup>, por uma questão de tempo e também porque nele a relação com o vídeo anterior é forte, devido a que ambos privilegiam planos de muros. Estas imagens são importantes porque elas estabelecem a relação entre interior e exterior e porque trabalham com metáforas que dizem respeito à tensão entre a colônia e o mundo pré-colombiano.

Este é o único vídeo do tríptico no qual Pola não dança com a câmera em mãos. É gravado ao lado de um muro barroco claro – branco? –, no qual se estendem plantas e trepadeiras e muita vegetação ao redor. Junto ao som da guitarra, é possível ouvir pássaros. As tomadas em *plongée* mostram que há árvores altíssimas

---

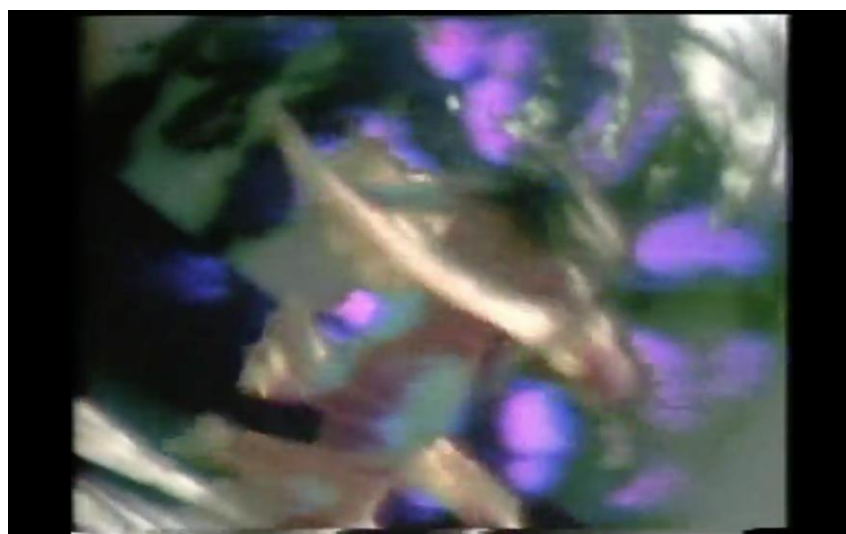
<sup>64</sup> *Papalotl* é um vídeo que tem como fundo um muro barroco, no qual plantas trepadeiras estão tomando o espaço. *Viva Videodanza* é gravado no quintal de uma casa de cor verde, no qual vemos parte da casa, plantas e um varal com roupas estendidas. Já *Xochimilco* é gravado na rua na frente do cais da cidade, onde fica a entrada para os canais. Pola dança no primeiro vídeo sozinha enquanto é filmada por assistentes – a câmera é de responsabilidade de Lucio Lopez e Luiz Eduardo Rivera, como pode-se ver nos créditos – mas, nos outros dois, dança também com a câmera na mão. E na edição dos vídeos, são combinadas as imagens tanto da câmera dos assistentes quanto a de Pola, que tem uma lente grande angular “olho de peixe”.

<sup>65</sup> Quando visitei os canais, num domingo, vi que muitas pessoas faziam refeições nas próprias *trajineras* – que possuem mesas longas fixas e entre 12 e 14 cadeiras de madeira e palha. Vi inclusive uma comemoração de *quinciañera*, caso em que o nome da menina está escrito em letras garrafais na frente do barco junto ao texto “15 años”. Pequenos barcos com músicos *mariachis*, vendedoras de flores e de comidas e bebidas deslizam por entre as *trajineras* dos turistas. Tudo é possível devido ao deslizar vagaroso das embarcações que lotam os canais e à calma das águas, que sequer balança os barcos.

<sup>66</sup> *Papalotl* estava entre as obras de Weiss que foram exibidas, durante cinco dias, no Centre Pompidou. Foi exibido junto aos vídeos *Flor Cosmica*, *Ciudad-Mujer-Ciudad*, *Somos Mujeres...*, *Versatil*, *Todavía Estamos*, *Amante Set* e *Cuetzalan y Yo*. Uma pequena nota foi escrita na revista Cahiers du Cinéma sobre a apresentação e mostra o interesse pelas vídeo-danças, que seriam segundo o texto, bastante eurocêntrico, um “ethno-film” de Pola. “On la voit donné danser – dans la rue, dans un jardin, sur le marché, devant le ruines aztèques – puis (contrechamps) on voit ce que cette caméra est censée attraper: si l’on est bien luné on peut facilement se laisser bercer par tous ce mouvements, ces flous, ces ondulés, ce a-cadrages, ce rebonds, car le résultat est plutôt beau, étrangement captivant, beaucoup moins frustrant ou agressif qu’hypnotique ». (Cahiers du Cinéma, ed. 307, janvier 1980). O tom mostra o viés exotizante que o texto assume ao falar da artista.

que proporcionam sombra no local. “Papalotl”, em nahuátl, significa borboleta. A roupa da artista, um macacão de tecido amarelo muito leve, com pernas e mangas amplas, evoca a imagem do inseto quando Weiss abre braços e pernas.

A cidade de Xochimilco, após a invasão, continuou sendo utilizada como abastecedora da “capital da Nova Espanha”. O muro barroco no vídeo evoca a dominação hispânica na região, assim como a música dedilhada na guitarra. O posicionamento da câmera, com Pola e o muro em plano médio, muda para o *plongée* e vemos a copa das árvores que fecham quase que completamente o céu. É uma estética do confinamento, representada pelo muro e as folhas das árvores, que deixam de fora o exterior. Há também uma intersecção entre natureza e edifício histórico que se coloca nas imagens, nas quais a natureza se sobrepõe ao velho muro, já que as plantas continuam crescendo e se modificando enquanto o pedaço de pedra fica imponente, estático e sujeito à degradação. A borboleta, à qual o título remete, tem uma extensa simbologia pré-hispânica. É símbolo do movimento solar, pode representar almas de guerreiros mortos, ou ainda o casal Itzpapalociahuatl e Itzpapalototec, respectivamente deusa e deus do sacrifício (LLANO, 2014: p. 34).

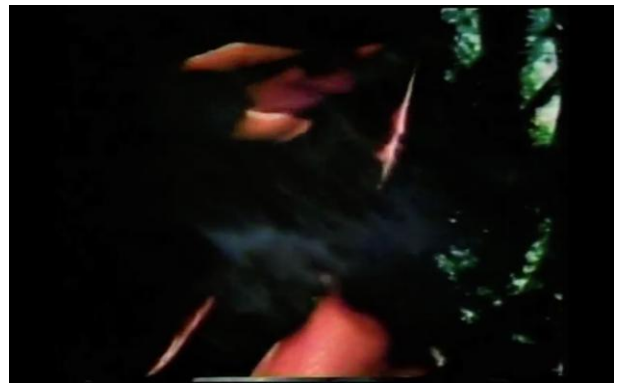


*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*

Os efeitos videográficos dessa obra (que não se mantêm nas outras duas do tríptico) escurecem a imagem até torna-la quase preta – o muro e as árvores já deixavam o vídeo escuro, e isto é acentuado pelo efeito. No entanto, a figura de Pola permanece luminosa, embora fugidia, por meio de saturação de cor, em tons de vermelho, amarelo, azul e roxo. A intervenção faz Pola se sobressair no escuro.



*Papalotl* pensa a relação entre arquitetura, corpos e dominação. Não vemos nesse vídeo as “belezas” normalmente associadas a Xochimilco, como os canais com suas *trajineras* coloridas. O pacato município turístico esconde nos conhecidos passeios a submissão dos mexicas que ali estavam pelos espanhóis, e também a apropriação esperta (não sem um certo desperdício e esquecimentos de técnicas e saberes arquitetônicos e urbanos da população anterior) da inteligência da arquitetura local, que os espanhóis encontraram. O espaço mostrado pelo vídeo não é o dos canais, mas de um local fechado que aprisiona o corpo da artista.



*TV UNAM/Universidad Nacional Autónoma de México*



Ambos os vídeos colocam o corpo da artista refletindo a relação que os mexicanos têm com as culturas pré-hispânica e espanhola. A opressão dos povos ameríndios é das mais violentas fisicamente. Mas a submissão que mostra Pola é uma agressão simbólica – do sacro, da paisagem, da arquitetura e do corpo – que sufoca por muros e prende atrás de grades. Ao mesmo tempo, é uma opressão histórica que constituiu os povos latino-americanos. O corpo está preso pelo convento em *Cuilapan de Guerrero*, apoiando-se e se tornando uma espécie de alto-relevo, ou pormuro e árvores em *Papalotl*. Nos dois casos, o aprisionamento do corpo não se dá por uma via violenta no sentido explícito do termo (a *teleasta* não está atada, por exemplo). Trata-se de uma relação mais sutil, mas nem por isso menos opressora. As construções vistas nas duas obras são tão belas quanto aterradoras em sua monumentalidade. A dança da artista em meio às construções lembra, todavia, que os corpos não estão passivos diante delas, ainda que oprimidos. O dançar é outra forma do serpentear da artista como uma resistência ao que tenta submetê-la. Paisagem e arquitetura são meios de poder nos quais Pola joga com a possibilidade de libertação através da dança em meio ao sofrimento. Os movimentos e roupas leves são uma contraposição forte aos monumentos duros. Mesmo em meio à opressão, ainda é possível dançar, viver, nos pequenos momentos. Em *Cuilapan de Guerrero*, isso acontece quando a artista se descola do muro e dança livremente (para, depois, apoiar-se em outro muro no futuro). Em *Papalotl*, esses breves momentos se dão nos jogos de cores luminosas que a “borboleta” ou artista emana.

## Capítulo 6

### Imagens e corpo na obra de Weiss

#### *vidEFFECTOS*

Em várias de suas obras, Pola Weiss utiliza-se de distorções e “defeitos” do vídeo, que chama de *vidEFFECTOS*. A sobreimpressão, a saturação de cor, a *chroma key* e a formação de imagens sintéticas de vídeo por meio de ímãs e espelhos são soluções formais comuns na vídeo-arte da época, que normalmente foram utilizadas como uma crítica aos meios de comunicação ao arruinar a transparência através de elementos estranhos à imagem. Para Weiss, os efeitos têm outra função, a forma tem como propósito “contar la realidad que nos circunda” (WEISS, 1978: s/p), como já dito. Se a questão não é formalista, tampouco é ontológica. É necessário entender o que a artista quer dizer com realidade. Por exemplo, o amor de *El eclipse* é meloso e não se firma desde o início do vídeo, porque as imagens e a música apresentam distorções que não sustentam a intensidade emocional das cenas. De modo que não estamos no nível de uma narrativa de um caso amoroso concreto, mas no campo simbólico do imaginário que as histórias de amor representam. Além disso, as imagens se tornam não estáveis pelos efeitos, instaurando uma ambiguidade que impede qualquer marca temporal. Pelas excrescências formais e cromáticas, que invadem todas as imagens, não podemos distinguir um antes e um depois de a mulher ter sofrido a violência. Os *vidEFFECTOS* não são ruídos que desconstroem uma suposta “realidade”, mas cortinas móveis que tornam a imagem ambígua e cambiante. Porém, o experimentalismo não é independente do tema ou narrativa que essas imagens carregam, está colado à “realidade que nos circunda”, como afirma Weiss. Os planos dos vídeos da artista são, por assim dizer, imagens dialéticas que tencionam forma e conteúdo, não podendo dividi-las.

Por exemplo, *achroma key*, que geralmente pode distorcer ou inserir elementos estranhos no fundo, nos vídeos de Weiss, desestabiliza os planos dentro da imagem, atingindo as figuras e não apenas o que está atrás delas. A questão é desestabilizar hierarquias que em geral são trabalhadas dentro de um enquadramento ou imagem. Segundo Mitchell, a perspectiva artificial sistematizada

por Alberti teve o efeito de “convince an entire civilization that it possessed an infallible method of representation, a system for the automatic and mechanical production of truths about the material and the mental worlds” (1986: p. 37). Ou seja, não apenas o mundo que vemos, mas a imagem “interna” que temos dele é a colocada pela perspectiva do *Quattrocento*. E a “naturalização” do modo de ver uma paisagem é, ainda segundo o autor, uma forma de poder sobre outros, especialmente dos países imperialistas sobre as colônias (1994). Ao inverter a proposta “natural” ou hierárquica de uma paisagem ou imagem, Pola não só desestrutura as concepções eurocêntricas do mundo visível em sua obra, mas também propõe outras possibilidades. A dançarina de *Ciudad-Mujer-Ciudad*, contém dentro de seu corpo a cidade. A linha do horizonte, na qual o desenho de perspectiva padrão começa pelo(s) “ponto(s) de fuga”, se torna a sinuosa linha do corpo da mulher, na qual a paisagem se acaba. É um deboche da linha reta “científica” e precisa. A linha do corpo feminino jamais seria o horizonte da racionalidade científica do discurso patriarcal. Mulheres, assim como as imagens, são enganosas, dizem a base dos discursos iconoclastas, de Burke a Lessing. Weiss parece assumir esta ideia, mas retirando o teor despectivo. As fronteiras do corpo feminino de *Ciudad-Mujer-Ciudad* estão dançando, atitude que coloca a imagem que ela contém sempre fugidia, nunca visível completamente, pois o espaço da tela no qual vemos a cidade por detrás nunca está parado. Ao fazer o corpo circundar a cidade se desestabiliza a noção de limites, já que o pequeno contém o grande, que se é impossível em termos matemáticos e concretos, não o é em termos de imaginação ou imaginários. Então, mais do que reivindicar o “lugar” da mulher na cidade, Weiss propõe repensar a estrutura da paisagem da cidade em si ao sugerir uma outra.

A *chroma key* de Weiss desestabiliza também a forma como se pensa o corpo no cânone eurocêntrico – como no pequeno vídeo que antecede a obra *ArTVing*.<sup>67</sup> A silhueta da artista deitada de lado contém dentro de si seu o rosto ou cabeça. Esta é a parte do corpo considerada nobre pela racionalidade ocidental. Na imagem, a cabeça está nos olhando por entre o corpo, como se espiasse por ele e visse somente o que ele permite. Enquanto Weiss fala sobre curar a si mesma pela terapia, é o corpo que responde ao que a cabeça tenta nos dizer. Pola faz uma piada tão escrachada sobre a psicoterapia não a ter ajudado a “se abrir” (abrindo as pernas),

---

<sup>67</sup> Este pequeno trecho foi brevemente comentado junto à análise do vídeo *Mi CoRaZón*.

que questiona qual seria realmente a eficácia dessa “abertura”, do desdobrar-se sobre si mesma. Desloca-se o corpo de sua função simplista como receptáculo do *self*, pois ele delimita tudo o que a cabeça da artista pode ver. Também demarca o que podemos ver da cabeça, pela fresta da *chroma key*.

No caso da saturação de cor, que desestrutura a forma, tornando a imagem um caos gelatinoso, se insinua um outro regime do visível, diferente daquele ao qual estamos habituados. Em *Somos mujeres...* a saturação da cor e as imagens sintéticas chamam a atenção para aquilo que, embora muito presente, está invisibilizado. As mulheres que vivem a urbe em seu próprio ritmo, sentadas no chão executando suas atividades, abalam todas as certezas sobre a cidade moderna, desenfreada, que a liga diretamente à promessa de “desenvolvimento” econômico latino-americano. As *Marías*, mesmo em situação vulnerável, incutem com sua presença um outro modo de se colocar no mundo, assim como os efeitos nos obrigam a repensar nossa maneira de ver.

A sobreimpressão é também uma excrecência, pois amálgama duas imagens, tornando ainda mais abundantes seus elementos. É uma desestabilização da forma, que em geral é formatada por uma linha que traça um contorno. A linha que separa os corpos do mundo e dos outros corpos não desaparece, mas fica entre uma imagem e outra, desestabilizando ou qualificando a imagem à qual se associa. Por exemplo, o pequeno contorno de Weiss dançando diante da imagem gigantesca do olho, em *Mi CoRaZón*, ou o rosto da artista gritando dentro da lua, em *El eclipse*.

Os efeitos são pensados desenvolvendo as diversas potencialidades que eles carregam. Por isso não podem ser pensando apenas com relação a uma imagem supostamente clara e transparente. Os efeitos são isso: efeitos. Eles qualificam, modificam, desestabilizam, associam etc., explicitando a complexidade que toda imagem carrega, fora da domesticação.

## **Embate de imagens**

Em seus vídeos, Pola debocha de imagens que poderiam ser tratadas como “sacras”. Por exemplo, a lua magnânima de *El eclipse* associada ao adorno barato da estrela natalina. Há uma desestabilização recíproca, a lua não se estabiliza na figura profunda de sua mitologia nem a estrela é uma bugiganga natalina inofensiva. As imagens nunca são neutras, sempre carregam uma simbologia pesada, não

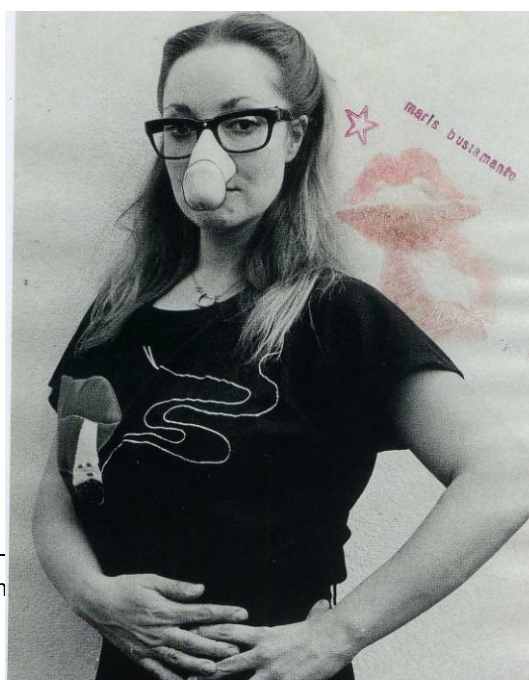
importam que elas venham de um campo cultural supostamente cultivado ou de um outro “popular”, massificado ou decaído. Com as imagens temos sempre que negociar como fizeram os mexicas com a Guadalupe/Tonantzin, pois elas sempre são umas das armas mais pesadas nos processos de opressão. As mulheres são oprimidas, assim como os indígenas, porém negociam os termos de suas imagens. Weiss sabe disso, tanto que associa imagens de universos diferentes sem hierarquiza-las. As imagens *cursí* são um exemplo disso: ao mesmo tempo que poderíamos considera-las opressoras, são produzidas e usadas pelas mulheres, criando de alguma forma laços entre si que não estão isentos de uma auto-ironia. Outro exemplo é o pastiche amoroso, que não se exaure em suas imagens, pois contém dentro de si outras. O embate entre imagens que Weiss propõe, ao mesmo tempo que explicita a crueldade do processo histórico de subalternização da mulher latino-americana, visibiliza as pequenas vitórias da resistência.

A arte do oprimido se cerca dessas possibilidades, que também podem ser limitações. A artista serpenteia para criar, entre a contingência e a fatalidade (para usar as palavras de Donna Haraway), em termos de negociação, suas próprias imagens, e resistir à realidade que a circunda. Entre suas possibilidades está o deboche. Este é normalmente rechaçado, é considerado o lado falho da ironia *humoresque*, quando ela se torna empoada ou pretensiosa. Segundo Duarte, “a menor afetação faz do ironista um profissional e do homem charmoso um especialista do charme, isto é, um bufão e um debochado” (2006: p. 13). Porém, segundo Aguilera (2018), o debochado é aquele que já está oprimido, o riso é sua última forma de resistência. Por meio de seu corpo, Pola Weiss faz rir, muitas vezes, interrompendo o drama de seus vídeos, mesmo os mais intensos. Ela debocha, por exemplo, da desmedida entre tragédia pessoal e coletiva ao ceifar a morte com várias raquetadas. Ou da análise psicoterapêutica de se “abrir” afim de se autoexaminar, como uma espécie de salvação e “resolução” dos problemas pessoais. Podemos ainda escutar um riso bem debochado no balançar dos seios ao ritmo dos sinos sacros, enquanto o corpo nu carrega a igreja dentro dele. Uma maneira eficaz, porque nos faz rir, de se contrapor às imagens religiosas tão opressoras no cotidiano mexicano.

Na autoironia, Pola descarta qualquer chance de ascensão por meio da arte, a constituição de um *self* “elevado” do artista, que é patriarcal e agressiva. A reflexão autobiográfica da *teleasta* parece sempre debochada porque não admite este

“grande” indivíduo. Segundo Linda Anderson (2011), a autobiografia contemporânea se coloca nos modos de subjetividade ocidentais e de classe média – com os princípios de autorrealização, autonomia, autenticidade e transcendência. Vem de uma tradição de “noção de si” que é somente ocidental. Sob o aspecto freudiano, o passado é um elo da corrente na constituição do indivíduo, e é nele que encontramos explicações. A autobiografia de Pola que aparece em seus vídeos é sempre uma troça dolorosa sobre si mesma. O momento ápice de autorreflexividade no qual Pola aparece com a câmera no ombro, em *Mi CoRaZón*, é rebaixado pelos coraçõezinhos de papel que ela deixa escapar vagarosamente, um a um, de entre seus dedos, retomando, como nos outros exemplos, as análises anteriores.

O fato de não se constituir, em suas obras, como uma “artista” elevada à maneira dos discursos patriarcais das artes, faz com que Weiss não entre nos esquemas hierárquicos de artista e público. Talvez o conceito de “grande artista” poderia ser substituído por outros que sirvam as mulheres, além de outros grupos que não são contemplados. A figura da artista mulher redescoberta reafirma as estruturas hierárquicas patriarcais da arte, que tinham sido criticadas pela performance engraçadíssima de Maris Bustamante, que troça da figura do grande artista ao colocar um pênis postiço acoplado ao seu nariz.<sup>68</sup> Nas autorreflexões de *Mi CoRaZón* e *Autovideato*, Weiss considera a possibilidade de se constituir de forma auto-irônica, o que inclusive a traz ao plano do espectador, desfazendo também a hierarquia espacial.



<sup>68</sup> Na performance “¡Caliente Magritte.

pênis/cachimbo/nariz de

## Meios de comunicação de massa

Na contraposição entre “criador” e “espectador”, é claro que o segundo é subestimado. No tratamento patriarcal das mídias de comunicação de massa, o problema com essas formas culturais não se encontra tanto na mídia em si, mas em seu espectador alienado. Segundo Mitchell (1986), o discurso iconoclasta coloca as imagens sempre em relação a um outro. Mulheres, crianças, sociedades ditas “primitivas”: é sempre um outro o adorador das imagens, e os que são engabelados e iludidos por elas. Lynn Spigel faz uma investigação do início da comunicação de massa, que sempre se constituiu como uma crítica misógina. A “cultura de massa” é associada às mulheres, enquanto a cultura real, autêntica, é do campo dos homens. Para Spigel:

Indeed, mass culture has repeatedly been figured in terms of patriarchal ideas of femininity and represented in tropes of passivity, consumption, penetration, and addiction. In this way, it threatens the very foundation of so-called ‘authentic’ or high culture that is represented in terms of masculine tropes of activity, productivity, and knowledge (SPIGEL, 1989: p. 349).

O trato patriarcal para com essas mídias se torna também uma questão de classe social. No cinema de melodrama, o paternalismo de considerar as mídias de comunicação de massa somente como manipuladoras do público, leva a uma visão que desqualifica totalmente o espectador, tratando-o como um tolo, ignorante. Assim, não se pensam os processos de identificação que são colocados entre espectador e imagem da mídia de massa. Segundo Silvia Oroz

A divisão da “alta-cultura” e da “cultura de massas” desqualifica o público de tal maneira que se torna desnecessária a análise de seu universo simbólico, assim como defende o criador que se erige como funcionário social paternalista, impossibilitando de compreender o imaginário coletivo de uma sociedade em razão de uma transcendência quase “divina” da obra. (OROZ, 1992: p. 35)

Pela desconsidera as hierarquias que colocam a cultura de massa e seus espectadores como menores. Afinal, antes de ser artista, a *teleasta* era produtora de TV. Em 1972, mesmo antes de completar seus estudos em Ciências da Comunicação na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ela já desenvolvia uma



carreira como produtora em dois canais da rede Televisa.<sup>69</sup> Ou seja, as explorações da vídeo-arte vieram depois, com seus estudos e interesses acerca do que a própria artista chamou de “televisão artística”, ou novas possibilidades para este meio de comunicação de massa. Pola repensava a TV retirando-a da posição dicotômica em que havia sido colocada: condenada por suas imagens enganosas que produziam a “sociedade do espetáculo”, ou elogiada com entusiasmo por ajudar a constituir uma “aldeia global” (Ver Marshall McLuhan, in CASTELLS, 2013). Para os Estados Unidos e a Europa, a televisão poderia ser um perigoso meio consolidado, dentro do qual só seria possível abrir “janelas” para uma intervenção política – como, por exemplo, as incursões de Alexander Kluge na TV a cabo alemã. Mas na América Latina, a televisão ainda era um meio que estava abraçando seu público, não tinha a presença massiva que tem hoje. Redefini-lo era uma possibilidade.

A crítica que Weiss realiza em seu texto-manifesto *La TV te ve*<sup>70</sup> é contra a noção paternalista de que a televisão é meramente um serviço e um meio de controle da população. A artista cita a documentarista venezuelana Margarita D’Amico: “Cuanto más grande es la audiencia, mayor es la vigilancia del poder economico-político” (apud WEISS, 2014). As instituições culturais e de arte não poderiam ignorá-la. Portanto, a comunicação de massa deveria ser também um lugar que as artes politizariam, e não apenas desclassificariam como um mero “serviço”, ignorando todas as possibilidades de intersecção e crítica.

## Corpos e paisagem

Em *Mi CoRaZón*, o corpo da artista sobreimpresso às imagens da urbe faz uma reflexão como se a própria cidade fosse um corpo. Pola, no entanto, desvia da visão de que a cidade é como um organismo humano e, comparada ao funcionamento

---

<sup>69</sup> Nesse ano ela produzia o programa “*Videocosmos*”, no canal 8 da Televisa, ao lado de Carlos Kleissmann. No acervo de Pola Weiss, há inúmeros documentos e roteiros para TV produzidos para este canal e também para o programa “*Debate con la Imagen*”, do canal 13 da mesma emissora.

<sup>70</sup> Trata-se de um texto para a revista *Artes Visuales* do Museo de Arte Moderno. Essa edição da *Artes Visuales* foi dedicada inteiramente à vídeo-arte.

Possui uma rápida entrevista com Nam June Paik realizada “por telefone, uma chamada de 3 minutos à longa distância”, com três perguntas rápidas acerca do vídeo.

Também possui um texto de Les Levine.

As obras de ambos os artistas estiveram no IX Encuentro Internacional de Videoarte no Museo Carrillo Gil.

Outros textos sobre vídeo-arte fizeram parte desta edição. O texto de Pola foi publicado posteriormente no catálogo da exposição retrospectiva da obra da artista, também intitulada *La TV te ve*, que aconteceu no MUAC entre setembro de 2014 e janeiro de 2015. Ver em: <http://muac.unam.mx/publicacion-23-pola-weiss.-la-tv-te-ve>

dele, deve ser um espaço dedicado à circulação (e à rapidez das relações entre pessoas e espaços, bem como ao desaparecimento do drama neste processo). A Cidade do México tem um histórico de destruições, desde quando se chamava Tenochtitlán. Assim, pode ser vista como uma reunião de escombros de muitas épocas e muitas ações – dos homens e da natureza. Então, pode ser comparada a um corpo que sofre. Weiss assume esta comparação, como já se afirmou: os planos médios que a artista realiza de destroços empilhados se assemelham a papel rasgado, de modo que podemos duvidar da solidez de prédios e avenidas de asfalto. Mais explícitos ainda são os planos de cabos que se soltaram com os destroços, que se comparam a veias, artérias ou entranhas. Tais imagens dos destroços após o sismo foram precedidas de imagens médicas de olho e coração, daí a relação com entranhas e partes “interiores”, “viscosas”, e também “frágeis” do corpo humano. Ao considerar a cidade como esse corpo frágil, Pola reivindica outra paisagem, assim como já havia demonstrado com as *Marias*.

Weiss traz a paisagem citadina também como incitadora da violência sobre o corpo. Em *Ciudad-Mujer-Ciudad* se escancara a agressão, no estupro realizado pelo arranha-céu, nas sequências que aparecem automóveis em profusão no caos urbano cinza e no mar de latas. Para a artista, não se trata de uma modernidade fracassada. Mas uma crítica ao próprio ideal de modernidade nos moldes dos países do norte. A preocupação de Pola não passa por uma busca pelo desenvolvimento, muito menos aquele que seja do modelo importado.

Por outro lado, Weiss é a mulher que profana os espaços sacros, nem que seja por um instante, usando o corpo. Dançando com a câmera, a artista apresenta uma sugestão de como lidar com a modernidade agressiva. Do mesmo modo, mostra as *Marias*, sentadas na calçada ao ignorar a performance urbana dos transeuntes engravatados e apressados, e dos carros em profusão. A questão indígena, por sua vez, é marcante na obra de Pola como denúncia social, mas não apenas isso, porque vê no corpo indígena o desenvolver de uma outra paisagem. Percebe-se na obra de Pola uma tentativa produzir outra visão que não seja a eurocêntrica.

Segundo a crítica de arte Andrea Giunta (2014), a noção de que os artistas correspondem aos seus “contextos” faz com que os que estão fora dos Estados Unidos e de certos lugares da Europa sejam vistos como meros repetidores locais de ideias que provém do “centro”. Obras de arte e artistas criam contextos, irrompem,

interferem. Por isso, Giunta propõe que o “contexto” seja substituído pela noção de “situação”:

“Observar las obras como situadas permite considerar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; éstas son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos” (p. 21). Ela ainda afirma que “La nueva historia del arte desde América Latina se centra en las nociones y conceptos que el aborran los artistas y los críticos en sus situaciones creativas específicas” (p. 22).

Os vídeos e as performances de Weiss não são meros repetidores de padrões impostos pelos chamados países “desenvolvidos”. Weiss propõe uma outra paisagem que não seja a eurocêntrica, vale repetir. Coloca as magnitudes do corpo humano e da cidade em outras perspectivas, invertendo qual deles carrega o outro (*Ciudad-Mujer-Ciudad*), e torna a cidade um corpo dolorido (*Mi CoRaZón*), ou então une edifício e corpo em uma história de dominação (*Papalotl*). O que Pola faz é uma tentativa de trazer outras possibilidades de diálogo com o próprio contexto no qual está inserida, como mulher e latino-americana. Nesse sentido, a relação com o cinema – os filmes de ficção científica mexicanos, de melodrama e de Buñuel – cria uma “situação” nova em que a história do audiovisual mexicano se realiza em seu diálogo interno, consigo mesmo, expulsando as considerações que o colocam subordinado às manifestações formais parecidas, mas que estão fora do seu contexto.

Segundo Jorge Cañizares-Esguerra, os conceitos dominantes (eurocêntricos) da história colocam o próprio historiador em uma situação na qual sua experiência pessoal o obriga a não concordar. Estes conceitos não o contemplam e, ainda mais, por simplificar seu passado, o ofendem (2011: p. 21). O *cursi* e a auto-ironia são formas de Weiss serpentear para desviar do “desequilíbrio de representação” (para usar o termo de Cañizares-Esguerra) na arte que não a contempla e a insulta. O *cursi* é aquela “piscadela” entre as mulheres latino-americanas, é a cumplicidade de algo que todas entendem, dada a estrutura de dominação às quais foram submetidas, embora em intensidades diferentes. É o, segundo o escritor Carlos Monsiváis, “nem vem, que você também vive no subdesenvolvimento” (*apud* OROZ, 1992: p. 91). A piscadela entre as mulheres contém a autoironia, pois esse mecanismo é uma forma de lidar com as situações opressoras. O deboche, como já dito anteriormente, é uma forma de resistência bem potente dos oprimidos. Pola propõe por meio de seus

vídeos criar uma outra história de si mesma, debochando tanto de si quanto das estruturas que a oprimem.

## Capítulo 7

### Gênero e o “outro” nas teorias das imagens

#### Imagens pérfidas ou desprezíveis

Para uma história que contemple e não ofenda as artistas latino-americanas, como Pola Weiss, sugiro trazer à tona a reflexão sobre a própria forma como as imagens são tratadas pelas teorias dominantes e eurocêntricas. Segundo W. J. T. Mitchell (1986), as imagens são tratadas com desprezo ou medo, e sempre relacionadas a um outro sexual, social e racial. Elas são rebaixadas a ídolos ou a fetiches, o que no mundo contemporâneo normalmente se associa às imagens produzidas pela mídia. Este ídolo/fetichismo nunca pode ser adorado por quem faz a denúncia – é sempre um outro que se rende às perigosas imagens. As sociedades “primitivas” adoram a ídolos como seus deuses; as mulheres são acriançadas a ponto de se render às imagens da cultura de massa. Para teorias eurocêntricas, as mulheres latino-americanas são sempre este outro sexual, social e racial. A desconfiança e o desprezo tornam essas mulheres tão excluídas da história (e ofendidas por ela) quanto as próprias imagens.

Ainda segundo Mitchell, o debate “imagem versus texto” perdura na crítica das artes e da cultura (ocidental), pendendo sempre para a diminuição das imagens em relação ao texto. Mitchell faz uma contextualização histórica e uma análise crítica deste tratamento da imagem e do texto, representados nas artes pela pintura e pela poesia. Destaco na análise do autor a questão política do gênero que se coloca sobre a imagem. A distinção entre imagem e texto seria como uma diferença fundamental entre os gêneros. Revela-se no substrato dos discursos canônicos algo de extremamente misógino. As imagens seriam belas, imperfeitas e fracas... assim como as mulheres. E, assim como estas, seriam perigosas em certo sentido porque causariam uma fascinação vil já que teriam o desejo de tomar o poder. Estas análises patriarcais sobre as mulheres e as imagens estão implícitas, segundo ainda Mitchell, especialmente dos textos de Edmond Burke e G. E. Lessing.

Para Burke, as imagens seriam apenas belas, mas nunca sublimes e, muito menos, perfeitas. O estadista e filósofo irlandês vai longe ao fazer seu recorte das imagens segundo as “leis da natureza”: mulheres são guiadas pelo seu

temperamento para mostrarem fraqueza, fingirem doenças e tropeçarem ao andar.

Segundo Burke,

If beauty in our own species was annexed to use,  
men would be more lovely than women;  
and strength and agility would be considered the only beauties.  
But to call strength by the name of beauty,  
to have but one denomination for the qualities of a Venus and Hercules,  
so totally different in almost all respects, is surely a strange confusion of ideas,  
or a abuse of words (BURKE *apud* MITCHELL, 1986: 129).

Como se pode ler,

a associação destas categorias como gêneros é postulada pelo próprio Burke, não é mera interpretação de Mitchell. O estadista, no entanto, utiliza as imagens ao seu bel-prazer quando faz uma análise horripilante da Revolução Francesa – Maria Antonieta teria deixado Versailles “...swimming in blood, polluted by massacre, and strewn with scattered limbs and mutilated carcasses” (*apud* MITCHELL, 1986: p. 143). Mesmo depois de denunciar a fraqueza e virulência das próprias imagens, Burke não se furta a usá-las descaradamente para satisfazer seus interesses.

Quanto a Lessing, a diferença “fundamental” entre texto e imagem, poesia e pintura e, conseqüentemente, entre o homem e as mulheres, é a diferença que se coloca entre tempo e espaço. E sabemos o quanto os pensamentos iluministas acreditam que poderíamos nos dar bem sem corpos nem espaço – como no cogito cartesiano –, a consciência temporal supostamente seria suficiente. Para Lessing, as artes espaciais, assim como as mulheres, teriam um poder estranho que deveria ser legislado.

Para este autorem relação à poesia,  
“Beauties are within her reach which painting can never attain.

More is allowed to the poet than to the sculptor or the painter” (*apud* MITCHELL, 1986: p. 107).

A imediatez, a vivacidade, a presença, a ilusão,  
e um certo tipo de caráter interpretativo dão às imagens um poder estranho.

Um poder que ameaça usurpar as “leis naturais”... Aparentemente,  
as imagens têm um poder devastador, o

qual estaria assentado no prazer que elas provocam, nas quais se incluem todas as artes.

E para o moralista alemão, este prazer deve ser legislado,

ao contrário da busca da verdade, objeto das ciências, que deve usufruir de toda liberdade.

Como supostamente a poesia alcança a beleza que a pintura jamais alcançaria, o

autor parece aplicar as leis morais apenas à pintura, ou especialmente a ela.

O pensamento iconoclasta de Burke e Lessing perdurou nas artes e na cultura. Ouvimos ecos quando, por exemplo, estuda-se o poder ameaçador das imagens da comunicação de massa. De fato, os estudos da comunicóloga feminista Lynn Spigel, já citada, mostram que na raiz da crítica à mídia está a crítica às próprias mulheres, que seriam fracas e tolas o suficiente para cair nas armadilhas sedutoras. Ainda segundo a autora, um escritor norte-americano afirmou, em seu livro *Generation of Vipers* (1942), que as mulheres de alguma maneira tinham se associado à indústria do entretenimento de massa e com as avançadas tecnologias para poder suplantam os homens. Elas teriam retirado a “virilidade” deste, ao tornar seus maridos dóceis, passivos, afeminados diante da televisão de casa. O suposto “terrível poder” das mulheres, das imagens e das mídias suplantariam o homem másculo.

Menosexplicitas, hojeemdia,  
asargumentaçõescontraaculturademassaaindamantêmtermospatriarcais:  
“passividade”, “penetração”, “consumo” etc. E sua crítica normalmente passa pela tentativa de inferiorização de seus espectadores, dado seu gênero e classe (OROZ, 1992). Num debate feminista acerca das artes, acredito que é preciso levar em consideração que o próprio fundamento do que costumamos ver e falar sobre imagem é relacionado ao tratamento patriarcal das artes e das imagens.

### **Gênero e imagens: a vídeo-arte**

O debate acerca da vídeo-arte, de maneira geral, mantém a crítica misógina de Lessing e Burke. Phillipe Dubois (2004) compara o vídeo ao cinema, jogo no qual o primeiro acaba perdendo, pois torna-se um meio “menor”, tanto pela qualidade técnica de sua imagem, quanto pela desmaterialização do meio que, não sendo mais o filme-película e sim ondas elétricas vindas do tubo catódico, teriam arrancado das pessoas toda a sensibilidade. O vídeo seria um parêntese entre o cinema e a imagem digital, quase como uma tecnologia que foi superada. Ambíguo, Janus, ele supostamente não se define se é técnica ou linguagem, imagem ou dispositivo– o que reflete as mulheres “cambaleantes” postuladas por Burke. Uma imagem eletrônica, ainda para o pensador francês, não é nunca uma imagem, mas um mero processo. “Sem corpo nem consciência, a imagem eletrônica só serve para ser transmitida” (2004: p. 64). O vídeo teria sido superado pela imagem digital, o suprássumo do virtual. De início perigoso (por causar a perda da materialidade), mas

depois fraco, sem consistência nem materialidade, ambíguo e ultrapassado: este é o vídeo na concepção de Dubois, sob um olhar técnico e desenvolvimentista.

Já para Arlindo Machado, as imagens da mídia, que a arte deveria explorar, estariam o tempo todo influenciando artistas, despejando “seu fluxo contínuo de sedução audiovisual, convidando ao gozo do consumo universal e chamando para si o peso das decisões no plano político” (p. 22). Para não se deixar seduzir, o artista deve desprogramar a mídia. Por exemplo, no caso da televisão, deve-se procurar a perturbação de seu signo sonoro e visuais. Quer dizer, deve-se operar no interior das mídias, tematiza-las, discutindo seus modos de funcionar. É uma espécie de operação artística de guerrilha de sabotagem obrigatória, visto o poder da mídia. Resumindo, ou o artista desfuncionaliza os meios das mídias de comunicação de massa ou estas acabam com ele.

Um pensamento semelhante está nos escritos do filósofo Vilém Flusser, muito citado por Machado. Para Flusser, as imagens perderam a mão e se rebelaram contra o que deveriam estar fazendo: estar a serviço do homem. “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como os significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado junto com as cenas” (2011: p. 17). Isso caracterizaria a idolatria, uma espécie de magia do mundo, que hoje seria representado, para Flusser, pelas imagens técnicas. Segundo Hans Belting, Flusser pavimentou todo o pensamento acerca da junção da arte com as chamadas “novas” tecnologias:

O que contraria a mudança de perspectiva é o habitual, o que mudou o pensamento como o exemplo, nos escritos de Vilém Flusser, segundo o qual a imagem técnica significa uma viragem radical graças à qual a nossa época se coloca em antítese relativamente à história das imagens de fabricação tradicional (o “handmade” dos artistas e artífices). (BELTING, 2016: p. 57)

Por outro lado, a luta que estabelecem Machado e Flusser não é de matar ou morrer... ou ocorrer, pois o artista “digno de seu nome”, para Machado, deve se apropriar das tecnologias e fazê-las trabalhar em benefício de suas ideias estéticas. Ainda mais,



ademandacomercialecontextoindustrialnãoinviabilizamacriaçãoartística. É possível “penetrar”

nasbrechasdaíndústriadoentretenimentodemassaeproporalternativasdequalidadeno sentido de originalidade e densidade significativa. Além disso, soma-se que, para o mesmo autor, os “bons” artistas deveriam usar os meios tecnologicamente mais avançados de seu tempo. A

artesó poderiaserconsideradaartequandoela não caben os processos tecnológicos estabelecidos pela produtividade e indústria de bens de consumo, indo sempre além. Machado afirma que existem várias maneiras de lidar com as “máquinas semióticas” existentes, e que a perspectiva artística é mais desviante. Em *A arte do vídeo* (1997), Machado afirma que as imagens sintéticas, sem referentes, teriam conseguido subverter a ilusão mimética, um dos fundamentos dos processos de captura e aprisionamento característicos da mídia tradicional.

Se, no discurso de Machado, um “verdadeiro artista”<sup>71</sup> não deve se submeter aos discursos da mídia, ou deve levar ao máximo à tecnologia, como ficam as artistas

---

<sup>71</sup> Curiosamente, nem o “pai” da vídeo-arte, Nam June Paik, cumpre à risca as características “obrigatória” do verdadeiro artista das mídias. Em *TV Buddha* (1976), por exemplo, a tecnologia presente é o circuito interno simples de vídeo. Nesta obra, uma pequena estátua de “Buda” (que é, na verdade, a de um monge budista) está sentada a mais ou menos metro de um aparelho de TV redondo e branco. Acima e atrás deste aparelho, uma câmera conectada e grava a imagem do monge imóvel. Vemos na tela de televisão o monge, ou seja, ele está assistindo a si mesmo, pois a câmera grava e a tela exibe em tempo real. Um pouco acima da câmera está uma luz fria, o que dá mais visibilidade à imagem em preto e branco da estátua na TV. A obra de Paik está longe de ser fútil das outras instalações “inovadoras” ou “subversivas” do mesmo artista, como por exemplo *American Superhighway* (1995), ou vídeo também de perfil “disruptivo”, como *Global Groove* (1974). Além disso, a gravação e transmissão em tempo real do *TV Buddha* não implicam em nenhuma grande inovação tecnológica, pois já eram praticadas pela indústria televisiva desde o seu surgimento.

Não há sintetizadores de distorção da imagem da TV. Muda, a instalação *TV Buddha* vai contra tudo o que a historiografia tradicional nos força a pensar sobre vídeo-arte. Por exemplo, o aparelho de TV traz algo mais além da reflexão da imagem, senão, seria suficiente um espelho. A televisão implica um olhar para fora – assistimos a programas de televisão, filmes, comerciais: saímos de nós mesmos porque a TV tende a não permitir qualquer contemplação interna. Contrapõe-se ao aparelho a estátua, pois ela faz referência ao olhar para dentro. De modo que um jogo entre um dentro e um fora do olhar se instala aqui. Além disso, veja a obra como simples crítica da televisão como comunicação de massa nos deixaria escapar vários questionamentos e reflexões propostos pela obra. A instalação *TV Buddha*, quando foi exposta no Brasil no 11º Festival Vídeo Brasil, em 1996, substituiu o monge budista por um Preto Velho, entidade da umbanda, a pedido do próprio artista, de modo que traz outras questões que não se circunscrevem apenas à questão das potencialidades tecnológicas.

mulheres e outros artistas que não respeitam essas prescrições? Elas se tornariam reprodutoras dentro dos esquemas produtivos impostos?

Pola, ao não se engajar numa luta titânica contra as máquinas, parece não se importar com a reprodução de tecnologias vigentes. Numa entrevista,<sup>72</sup> a *teleasta* afirma que suas vídeo-danças não se tratam de uma invenção, “porque ya todo está dado”, nas palavras da artista. Mas mais do que não ter a pretensão de usar a última tecnologia, Pola ainda faz uma ironia com o maquinário exigido para a produção técnica de imagens. Ela diz que dança com a câmera “porque no uso el tripié – y sé que para los cineastas y fotógrafos esto es gravísimo – y creo que mi lente es la base más sólida pues doy a la imagen um ritmo más ágil” (WEISS, 1979). A dança faz com que o corpo seja um tripé, uma profanação dos elementos considerados “imprescindíveis” para uma boa produção de imagem técnica – lembremos que Pola também trabalhava no contexto da Comunicação, que exigia uma produção mais “impecável” que os meios artísticos. Mas mesmo a câmera na mão, que os Novos Cinemas Latinoamericanos tinham celebrizado, principalmente por Glauber Rocha, tem ainda bastante da ideia belicista. Pola, ao se colocar como um tripé dançante, ironiza também esta metáfora agressiva.

Como Weiss, outras artistas não estão interessadas nos esquemas competitivos das máquinas, massim com quais possibilidades plásticas ou conceituais o vídeo pode trazer para suas obras. Por exemplo, a vídeo-artista brasileira Anna Bella Geiger diz que sua intenção quando começou a trabalhar com vídeo, em meados dos anos 1970, era utilizar-lo como um “rascunho”, ou uma “imagem que se presta a redundâncias”.

Ela está se referindo ao efeito de *looping* que o instrumento disponibilizava.<sup>73</sup> Sobre o uso do vídeo em suas obras com um propósito e não um fim, a artista afirma e usa o texto:

“De certo modo continuo a achar isso mesmo, no sentido de que não necessariamente me interessa precisar ou determinar a priori o desdobramento do meu trabalho comprometido com meus meios técnicos, massim em termos da ideia, do conceito, isto sim, fundamental para mim.

<sup>72</sup> Cedida a Patricia Cardona do periódico *Uno Más Uno*, 20 de setembro de 1979. Ver nos apêndices.

<sup>73</sup> Por exemplo, em *Passagens I* (1974), na primeira parte, a câmera acompanha o pé da artista subindo vagarosamente vários lances estreitos de escadas de um prédio antigo.

O corte na edição do vídeo pretende causar uma confusão para o espectador não perceber se a cada contínuo as mesmas cenas se alternam em *looping*, com Geiger subindo sempre as mesmas escadas. Atente-se ao fato de que a câmera estava nas mãos de Tom Job Azulay.

Não me interessa enfatizar o uso deste ou daquele meio no sentido de uma identidade de caráter técnico-ideológico de minha obra como arte. Acredito que princípio e procedimento se estreitam e significação artística se inserem na totalidade das questões de arte. Se não me permito pensar de forma maniqueísta em relação às outras questões do mundo, menos ainda a aceito em relação ao território da arte”. (GEIGER, 2007: p. 75, grifo nosso)

Já Steina Vasulka coloca o próprio instrumento do vídeo como critério político de escolha das mulheres. “Video is unpaid, it is technologically inferior, it’s an underdog. Men aspire toward 1-inch and 2-inch and toward the technology. Women are perfectly happy to stay in an inferior medium if they can express themselves” (apud KING, s/d). É atémessmo interessante a questão da obra de arte marginal para grupos marginalizados, como é o caso das mulheres.

Para Weiss, a técnica do vídeo é interessante à medida em que cumpre um propósito específico: conectar-se com a memória. Em entrevista a José Guaribay Mora do periódico mexicano *Excelsior*, ela diz:

El vídeo, por sus características técnicas, es un magnífico aparato traductor de tu memoria, que nos brinda la posibilidad de introducirnos en las cosas que pasan en nuestra cabeza, en nuestro sentimiento, lo que sucede adentro. Sin embargo, debo decirte que los que trabajamos con la imagen aun estamos en esta búsqueda (1982).

A artista também coloca o vídeo em uma esfera mais ampla das imagens, não fechando sua especificidade técnica à maneira dos midialógicos. As mulheres artistas reivindicam uma abertura no modo de considerar o vídeo, respeitando as diversas maneiras em que foi utilizado e recusando uma forma prescritiva de um “verdadeiro uso artístico” dele.

## Vídeo e corpo

Em “Video: The Aesthetics of Narcissism” (1976), Rosalind Krauss afirma que “In that image of self-regard is configured an narcissism so endemic to works of video that I find myself wanting to generalize the condition of the entire genre” (p. 50). Os aspectos que caracterizam seu narcisismo “endêmico” são projetar e receber simultaneamente uma imagem e utilização da psique humana com

o canal. A maior das obras de vídeo-arte utilizavam o corpo humano como seu instrumento central. Nas obras de vídeo-tape, o corpo do próprio artista foi o mais frequente, e nas vídeo-instalações, o corpo do espectador. O corpo está posicionado entre duas máquinas, que são a câmera e o monitor que exibe as imagens com a imediatez de um espelho.

Apesar de se referir ao corpo como “o instrumento central” das obras de vídeo-arte, Krauss preocupa-se mais com a desmaterialização que supostamente o meio de vídeo proporcionaria. Então,

o corpo do artista ou do espectador será substituído pelo conceito de *self*.

É por isso que o vídeo deve ser tratado por sua característica “psicológica”: se a pintura, a escultura e o cinema baseiam-se em fatores mais materiais e objetivos, o vídeo perde sua materialidade, restando apenas o seu aspecto psicológico.

É na psicanálise que Krauss busca os elementos de seu estudo de vídeo-arte,

passando pela imagem do Narciso. Para Lacan, trata-se da construção monumental do narcisismo: o paciente cria uma “estátua”

de si mesmo e é tratado como um outro, ele se encontra na alienação de construir-se como um outro, e que está sempre destinado a ser tirado de si mesmo e a ir para um outro (seu terapeuta).

Isso causa frustração, então, o narcisismo é caracterizado pela condição de frustração perpétua. Kraus traz isto para o âmbito da arte,

estabelecendo uma relação entre a psicanálise e o modernismo que pensa as condições objetivas do meio:

If psychoanalysis understands that the patient is engaged in a recovery of his being in terms of his real history, modernism has understood that the artist locates his own expressiveness through his discovery of the objective conditions of his medium and his history. That is, the very possibilities of finding his subjectivity necessitate that the artist recognize the material and historical independence of an external object (or medium)” (1976: p. 58).

No vídeo, é utilizada a reflexão-especular que implica vencer a severa distinção. Seu movimento inerente encaminha-se para a fusão.

O *self* e sua imagem refletidas são literalmente separados, como em uma terapia de psicanálise.

No aspecto psicológico do meio “vídeo”, na perda da materialidade, está implícita a perda do corpo. Embora Krauss afirme que o corpo

(sejando artista ou do espectador), na vídeo-arte, está sempre entre dois aparelhos – a câmera e o monitor de vídeo – no fim, o corpo se perde, e tudo o que temos, sob uma perspectiva da psicanálise, é o *self*. O que não deveríamos esquecer é que para representar o *self* precisamos mostrar o corpo, ou a relação imbricada entre *self* e o corpo é embaçada. Porém, ainda que afirmemos que o corpo é o que está em jogo, porque está entre duas máquinas, Krauss perde rapidamente o interesse por ele. Na análise de *Now*, de Lynda Benglis, o “acoplamento auto-erótico” sugerido pela estudiosa – uma relação direta a partir do corpo – é tratado superficialmente, pois é em seguida substituído pela questão do “agora”. No vídeo de Benglis, assim como nas outras obras descritas por Krauss, o que se destaca é o colapso do tempo presente. Então, o vídeo é uma arte temporal, e o corpo e as imagens ficam a seu serviço, como um acessório. Tratamento semelhante é dado pela análise das obras gêmeas de Peter Campus, *memed* (ambas de 1974). Em ambas as vídeo-instalações, o corpo do espectador é registrado pela câmera e re-exibido pelo circuito interno de vídeo. Entretanto, mais uma vez se destaca a questão do tempo. Como o blitza o corpo, que ocupa um espaço, submetendo-o à análise temporal, Krauss parece repetir a hierarquia entre as artes temporais e espaciais de G. E. Lessing.

Além disso, Krauss estabelece a hierarquia entre a imagem e a palavra, ao comparar *Boomerang*, de Richard Serra, e *Now*, de Lynda Benglis. A estudiosa afirma que o que se separa as duas obras é a distância crítica que o vídeo de Serra mantém do assunto que ele trata:

“This is primarily due to the fact that Serra employs audio rather than visual feedback” (1976: p. 59). O áudio permitiria uma distância crítica maior do que a imagem, e o mesmo tempo, a noção, sustentada por Krauss, de que a obra de Serra tem mais “valor”, é que nos aponta de vista não coincide com o de Nancy Holt, a performer em *Boomerang*, já que vemos a partir do exterior. Já Benglis fala a partir de dentro. Serra oferece, segundo Krauss, uma condição narcisista que abre simultaneamente para o plano da expressão e para o plano da reflexividade crítica. Olhar de fora seria sempre o melhor, o mais crítico. Nestes sentidos, Krauss oferece a distinção entre auto-reflexão e reflexividade. Reflexão,

quando é caso de espelhamento, é movimento em direção à simetria externa; enquanto a reflexividade é estratégia para alcançar a simetria radical, vindada dentro. Poder-se-ia dizer que, se a reflexividade da arte modernista é um voltar-se para si mesmo a fim de localizar o objeto (e assim as condições objetivas de uma experiência única), a reflexão-especular a partir do *feedback* é processo de suspensão do objeto. Essa é a razão porque, para Krauss, pareceria inapropriado falar de um meio físico para vídeo – o objeto (o equipamento eletrônico e seus recursos) tornou-se mero acessório. Aparentemente, o corpo também. Podemos ainda objetar, como faz Jacques Rancière, que a arte não é necessariamente feita para a cura, e consequentemente, não pode delimitar uma mera sintomatologia. Por outro lado, não nos esqueçamos ainda que as imagens de auto-reflexividade podem esconder também o Narciso, como afirma Aguilera (2017). Quando o Narciso se volta para si mesmo, instaura um processo de exclusão, que não por acaso é da Eco, a figura feminina.



“Now”, de Lynda Benglis. <http://www.nbk.org/>

O corpo não precisa ser esquecido nos discursos sobre a vídeo-arte. Segundo Hans Belting, quer utilizemos meios técnicos avançados ou não, a percepção é sempre ligada ao corpo. Este é o primeiro meio das imagens, porque são produzidas, internamente, por ele. E, a despeito de todos os aparatos técnicos para produção e reprodução de imagens, no fim é no corpo que elas serão reconhecidas. Se a tela (da TV, do vídeo, e finalmente do computador) é um meio dominante, no qual as imagens se manifestam, isto não se deve a uma mera questão técnica, mas a sua função simbólica, guiada também por interesses comerciais e políticos. Consequentemente, a questão suscitada pelas imagens não pode ser respondida apenas com a perspectiva medial, pois elas englobam um contexto antropológico, visto que estão em jogo o corpo do espectador.

Destamaneira, Belting problematiza o modo como se olha a imagem em movimento a partir apenas de sua técnica medial, e especial na TV e no vídeo. Além de ser limitada, a sua perspectiva é eurocêntrica, pois coloca as imagens em movimento como um desenvolvimento em relação às imagens fixas. Em outras culturas não há esta separação, porque não há imagem fixa: desenhos, esculturas, pinturas não são elementos à parte do movimento e da dança que, por sua vez, fazem parte do ritual para o qual todos foram produzidos. É do Ocidente a tentativa constante de fixar as imagens.

Quando partimos para os estudos da imagem da TV do vídeo, consideradas por Raymond Bellour como “passagem de imagens”, tenta-se introduzir um rombo nas definições de imagem de que dispúnhamos. Entretanto, não há rombo, pois não podemos ver de outro modo a não ser em movimento, mesmo quando vemos imagens fixas, nós as “tateamos” como olhar. A distinção entre imagens móveis e imóveis constitui uma determinação *extrínseca à técnica medial*. Ao inserir as chamadas “imagens técnicas” nos sistemas de representação ocidental, Belting torna inócuo a historiografia progressista que se para um antes e um depois do advento da técnica na produção de imagens, e suas possibilidades de desenvolvimento. Isso mostra como é sem sentido o lugar no qual Dubois coloca o vídeo. As questões tradicionais das imagens técnicas para os mídia lógicos estão, para Belting, limitadas a quem faz sua produção. Entretanto, isto é completamente insuficiente para a análise das imagens – técnicas ou não –, pois que se obliteram as questões que tangem à percepção delas. Ou seja, é necessário introduzir o espectador concreto, não como um mero pensamento, um *self* ou coisa parecida.

Pela introduz o espectador nas performances *videodanzas*, nas quais a interação com o público é de essencial importância para a artista. Ao filmar os espectadores enquanto dança e retro projetá-los em um monitor, traz seus corpos para a obra e interage com este espectador concreto. A percepção passa pelo corpo, bem como o corpo é que é mostrado pela câmera. Já analisei, principalmente em *La Venusina renasce e Reforma*, como esta opção propicia uma série de mudanças nas relações que se estabelecem entre artista e público, embaralhando a distinção clara dos papéis que cada um representa.

Ironicamente, o vídeo é um meio técnico que, mesmo anunciado quanto à perda do corpo e da materialidade (Dubois), parece se imbricar com o mesmo corpo. Para Belting, o vídeo é um meio da imaginação. Ele presta-se a novas híbridizações, convida a entrarem em comunicação com outras pessoas através dele ou ver-seasimesmonele. Ele tem a capacidade de armazenar e reelaborar o material já existente, que faz um jogo com nossa própria consciência,



“podemos utilizar e manipular o meio como uma prótese da nossa memória visual” (2014: p. 110). Pola também se posiciona de maneira semelhante acerca do meio. Na entrevista ao jornal *Excelsior*, já comentada, ela afirma que o vídeo é um meio da memória. Sem a urgência temporal do cinema (a película cara tornava as tomadas quase únicas e irreversíveis), o vídeo pode se dar o luxo de “armazenar” filmagens intermináveis, permitindo que se introduza uma memória no interior da própria filmagem. A fita permite que também se grave por cima, alongando o tempo de gravação, possibilitando uma certa liberdade na produção das imagens. Permite ainda a realimentação, ou seja, o que é filmado pode ser reproduzido imediatamente por um monitor. Então, ele possibilita compartilhar o que se gravou com as pessoas que estão em volta. Memória, temporalidade alongada e partilha imediata são elementos que potencializam o vídeo com relação ao cinema e que são explorados nas obras da artista mexicana.

## Considerações finais

Ao iniciar a análise das obras de Pola Weiss, me deparei com a questão de que os discursos tradicionais da história da arte não possibilitam uma compreensão da obra da artista mexicana, tampouco fazem jus ao leque de complexidades que se apresentaram para mim, como pesquisadora, desde a primeira vez que vi seus vídeos. Meu projeto de pesquisa tentava criar uma conexão entre a obra de Pola, as máquinas contemporâneas e o feminismo, num viés que incluía o *Manifesto Ciborgue* de Donna Haraway. Porém, no curso de minha investigação, o problema que se estabeleceu foi o de como ler os vídeos de Pola, uma artista latino-americana que não segue prescrições. A obra de Weiss me permitiu pensar mais do que a simples relação entre uma mulher latino-americana e a arte aliada às inovações tecnológicas. Os seus vídeos me mostravam as limitações das categorias tradicionais, exigindo um

novo tipo de leitura.

Felizmente encontrei bibliografia que me ajudava nesta empreitada. Por exemplo, os estudos da crítica de arte Andrea Giunta me possibilitaram pensar que nós, latino-americanos, podemos sair do cerco narrativo-conceitual, no qual a tradição da arte contemporânea nos coloca. Ficar delimitada a este cerco me encurralava, mais cedo ou mais tarde, no discurso de que os artistas e as obras da América Latina eram sempre uma repetição local do que os países ditos “do centro” impunham como algo a ser seguido. Mesmo que às vezes fossem repetições inovadoras ou transgressoras, continuavam se tratando de repetições. Além disso, como comentei na introdução da dissertação, encontrei interpretações, como a de um professor de “arte e mídia”, que não considerava a obra de Leticia Parente como vídeo-arte, já que não havia nela nada de tecnologicamente “disruptivo”. Constatei, assim, que a narrativa corrente da vídeo-arte nega até a própria existência das vídeo-artistas. Por isso, me demorei em destrinchar alguns discursos que são extremamente influentes no Brasil e na América Latina, como os de Arlindo Machado e Phillipe Dubois. Eles comprovaram, para mim, que o menosprezo demonstrado pelo professor acerca de Parente não era um caso isolado. Essas abordagens, ao excluir artistas que não se encaixam nos padrões competitivos, apenas expressavam uma visão misógina e excludente.

Os cânones acerca de arte, mídia e tecnologia me fizeram pensar nas próprias teorias das imagens. Ao estudar a maneira como a cultura ocidental entende as imagens me deparei com o fato de que os processos iconofóbicos têm embutidas concepções preconceituosas de gênero. Descobri também como a questão do *high and low*, embora colocada como umas das questões mais prementes da nova história da arte, sequer era considerada pela maioria dos estudos sobre a vídeo-arte. Entretanto, eram as semelhanças com o vídeo-clip, como comentei no início do trabalho, e os exageros do melodrama que despertaram meu interesse pela obra de Weiss, já que eles colocavam questões pertinentes ao mundo que me era familiar. As leituras dos textos da brasileira Silvia Oroz e da norte-americana Lynn Spigel me ajudaram a ter outra visão da cultura de massa e do melodrama. Afinal, é comum encontrar nas leituras sobre a arte, ainda que de maneira indireta, a associação das imagens desprezíveis, tolas e perigosas ao mundo das mulheres. Donna Haraway e W. J. T. Mitchell me ensinaram a pensar de maneira menos dicotômica e a perceber que

na separação entre a “verdadeira arte” e as outras expressões, em geral, se escondem preconceitos de gênero, classe e raça.

A leitura consequente da obra de Pola exigiu que tomasse um distanciamento com relação às narrativas épicas sobre o embate entre artista e meio. Os vídeos da artista mexicana me levaram a pensar o *prosaico*, as pequenas coisas, as micropolíticas, o sujo e o inferior. Como mulher devo ouvir atenta o que tem a dizer aqueles que, apesar de vencidos, se tornaram resistentes. Na pungente auto-ironia que Weiss se inflige em seus vídeos, aprendi, em meio a risadas, a questionar até mesmo a categoria de artista. O dramalhão latino-americano não permite sofrer sem rir. Descobri por meio da obra desta singular artista que o *cursi* (o brega?) podia ser potente, principalmente se consideramos que ele pode propiciar uma cumplicidade entre mulheres. Deliciei-me com a maneira como alguns vídeos, especialmente *Mi CoRaZón* e *El eclipse* (talvez por isso meus vídeos favoritos), dialogavam com imagens presentes na minha formação desde a infância: os papeis-de-carta, as caixinhas de bijouterias, quinquilharias, que não são nada, mas do ponto de vista da formação histórica das mulheres latino-americanas, são tudo.

Com isso, não quero dizer que minha intenção era colocar, em minha análise da obra de Weiss, um lugar exclusivamente feminino. Ao contrário, partindo da figura da artista/mulher, pretendia expor os jogos de poder que permeiam as relações atuais. Ao me esforçar por entender qual era o lugar e o papel desempenhados por artistas latino-americanas como Weiss, pretendia entender a mim mesma e meu contexto. Espero que o esforço não tenha sido em vão.

## Referências Bibliográficas

ACEVES-SEPÚLVEDA, Gabriela. **Imagining the cyborg in Náhuatl: Reading the vídeos of Pola Weiss through Haraway's Manifesto for Cyborgs**. Platform: Journal of Media and Communication, vol. 6.2, 2015, pp. 46-60.

ACEVES-SEPÚLVEDA, Gabriela. **Mujeres que se visualizan: (en)gendering archives and regimes of media and visibility in post-1968 Mexico**. Tese – University of British Columbia. Vancouver, 2014.

ACEVES-SEPÚLVEDA, Gabriela; SHAMASH, Sarah. **Feminizing Oswald de Andrade's "Manifesto Antropófago and Vasconcelos' Raza Cosmica: The Videos of Sonia Andrade and Pola Weiss**. NMC / Media-N – Mestizo Technology: Art, design, and technoscience in Latin America. Vol. 12, n. 01, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. In **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

\_\_\_\_\_. *Elogio da profanação*. In **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AGUILERA VIRUEZ, Yanet. **A crônica visual de Michelangelo Antonioni**. 249 f. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Estado crítico, América Latina Resistente**. V Colóquio de Cinema e Arte da América Latina. São Paulo, 12-15 de setembro de 2017.

\_\_\_\_\_. *Un petit con no México*. (2018, no prelo).

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações. Um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

ALMEIDA, Thamara Venâncio; ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **O ápice e a diluição da videoarte: a mudança de foco em festivais de vídeo na América Latina**. In:

Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. São Paulo: PROLAM/USP, 2016.

ANDERSON, Linda. **Autobiography**. New York: Routledge, 2011.

ARIZPE, Lourdes. **Migración, etnicismo y cambio económico. Un estudio sobre migrantes campesinos a la Ciudad de México**. México, D. F.: El Colegio de México, 1978.

ARRIETA, Ainara. **Mujeres indígenas em la Ciudad de México**. Jornada del Campo, n. 38, 2010.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Vídeobrasil: Três décadas de video, arte, encontros e transformações**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

BARBOSA, Araceli. **Arte feminista en los ochenta em Mexico**. México, D. F.: Casa Juan Pablos, 2008.

BARTRA, Eli et al. **Feminismo en México, ayer y hoy**. México, D. F.: UAM, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Televisão/revolução: o caso Romênia*. In **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual** (org. André Parente). São Paulo: Editora 34, 1993.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

\_\_\_\_\_. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRADLEY, Fionna. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BRAGANÇA, Mauricio de. **A Revolução Mexicana e o cinema de melodrama**. Revista em História, v. 14. Pelotas, 2008.

\_\_\_\_\_. **Corpo, imagem e registro colonial no “Corazón Sangrante” de Astrid Hadad**. Revista Estudos Feministas, v. 19, n. 2. Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000200006/19311>>. Acesso em 7 de janeiro de 2018.

BRANNIGAN, Erin. **Dancefilm. Choreography and the Moving Image**. New York: Oxford University Press, 2011.

BUSTAMANTE, Maris et al. **¿Arte feminista?** Debate Feminista, vol. 23, pp. 277-308. México, D. F., 2001. Disponível em: [http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/023\\_11.pdf](http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/023_11.pdf)>. Acesso em 7 de janeiro de 2018.

BUTLER, Judith. *Capacidade de sobrevivência, vulnerabilidade, comoção*. In **Quadros de guerra. Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução Mexicana. História Mexicana Contemporânea. 1910-1989**. São Paulo: Edusp, 2000.

CASTELLS, Manuel. *A cultura da virtualidade real: a integração da comunicação eletrônica, o fim da audiência de massa e o surgimento de redes interativas*. In **A Sociedade em Rede. Vol I - A Era da Informação**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2013.

CERVANTES MEDELLÍN, Candy Marcela. **Mujeres a través del vídeo: intimidad y subversión.** Dissertação – Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México. México, D. F., 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. *Carta de Marselha sobre a auto-mis-en-scène.* In **Ver e poder.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORDERO REIMAN, Karen. **Estrategias de supervivencia: Espacios y tiempos de la creatividad femenina.** Triple Jornada, 2001. Disponível em: <http://www.pintomiraya.com/pmr/textos-monica-2/4-textos/generales1/68-sobre-monica-3>.

Acesso em 24 de maio de 2018.

CORDERO REIMAN, Karen; SÁEZ, Inda (org.). **Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte.** México, D. F: Universidad Iberoamericana, 2001.

DEBROISE, Oliver; MEDINA, Cuauhtémoc (org). **La era de la discrepancia: arte y cultura visual em México – 1968-1997.** Ciudad de México: MUAC, 2014.

DUARTE, Lélia Parreira. *Arte & Manhas da ironia e do humor.* In **Ironia e humor na literatura.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EDER, Rita. **Elcuerpoespejo: ansiedadesdelaautopresentación.** Puntos Ciegos: Octavo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo. México D. F.: Patronato de Arte Contemporáneo A.C, 2011.

ESCOBEDO, Teolinda Isadora Contreras. **Historiografía del videoarte mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción.** 216 f. Tese– Departamento de Patrimonio Artístico, Histórico y Documental, Universidad de León, 2015.

FEITOSA, Charles. **Traduções do corpo na dança e no cinema.** O Percevejo. Vol. 2, n. 1, Rio de Janeiro, 2010.

FECHINE, Yvanna. *O vídeo como projeto utópico de televisão.* In **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro (org Arlindo Machado).** São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira; KALIL, Luis Guilherme Assis. **Historia atlántica y intelectualidad: una entrevista con Jorge Cañizares-Esguerra.** História da Historiografia, n. 7, pp. 14-28. Ouro Preto, 2011.

FESTRIO. **IV Festival Internacional de Cinema, TV e vídeo do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Decla, 1987.

FOSTER, Hal. 1973. In **Art Since 1900.** 3a. ed. London: Thames and Hudson, 2016.

\_\_\_\_\_. 1974. In **Art Since 1900.** 3a. ed. London: Thames and Hudson, 2016.

\_\_\_\_\_. 1975. In **Art Since 1900.** 3a. ed. London: Thames and Hudson, 2016.

FOUCAULT, Michel. **De espaços outros**. Estud. av. vol.27 no.79 São Paulo 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142013000300008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300008)> . Acesso em 30 de março de 2018.

\_\_\_\_\_. *O olho do poder*. In **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2016.

\_\_\_\_\_. *Poder-corpo*. In **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2016.

\_\_\_\_\_. *Sobre a geografia*. In **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2016.

FUENTES ZÁRATE, Karla Selene. **Más allá de los limites de la muerte: Pola Weiss y el videoarte en México**. Escuela Nacional de Estudios Profesionales – Universidad Nacional Autónoma de México. México, D. F., 2002.

GEIGER, Anna Bella. *Anna Bella Geiger: um depoimento*. In **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro** (org Arlindo Machado). São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

GIACOA JR., Oswaldo. **Arte e Filosofia: para uma crítica dos ideais ascéticos**. *Philosophos*, v. 21, n. 2, p. 197-218, Goiânia, jul/dez 2016. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/philosophos/article/view/43624/22308>. Acesso em 9 de dezembro de 2017.

GIUNTA, Andrea. **¿Cuando empieza el arte contemporáneo?** Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014.

\_\_\_\_\_. **Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975 – 1987**. *Arteologie*, Número 5, 2013. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271>>. Acesso em 10 de setembro de 2017.

GLANTZ, Margo (org.) **La Malinche, sus padres y sus hijos**. México, D. F.: Santillana Ediciones Generales, 2013.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GONZÁLEZ, Rita; LERNER, Jesse. **El cine experimental**. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/mex-perimental/scatalog1.html>>. 2015.

GOUMA-PETTERSON, Thalia; MATTHEWS, Patricia. **The Feminist Critique of Art**. *The Art Bulletin*, Vol. 69, No. 3, pp. 326-357, New York, 1987.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes. De Cristóval Colón à “Blade Runner”**. México, D. F.: Fondo de la Cultura Económica, 1994.

GUATTARI, Felix. *Microfísica dos poderes e micropolítica dos desejos*. In **Foucault Hoje**. (org. André Cruz, Nina Velasco Queiroz). Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

HANSEN, Miriam. *Reinventando os nickelodeons: considerações sobre Kluge e o primeiro cinema*. In **Alexander Kluge: O Quinto Ato**. (org. Jane de Almeida). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HERNANDEZ, Aline. **Me Veía Verme: Mi CoRaZón de Pola Weiss**. GASTV, 2015. Disponível em: <<http://gastv.mx/opinion-me-veia-verme-mi-corazon-de-pola-weiss/>>. Acesso em 29 de maio de 2017.

HERNANDEZ MIRANDA, Dante. **Pola Weiss: pionera del videoarte en México**. México, D.F.: Comunidad Morelos, 2000.

HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In **Antropologia do Ciborgue. As vertigens do pós-humano**. (org. Thomaz Tadeu). Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

HUTCHEON, Linda. **La política de la parodia pós-moderna**. Criterios, edición especial de homenaje a Bajtín, julho, pp. 187-203, La Habana, 1993.

IRIGARAY, Luce. **The sex which is not one**. New York: The Cornell University Press, 1985.

JAUREGUI, Gabriela. **The Influential Generation**. ArtReview, janeiro-fevereiro de 2015. Disponível em: <[http://artreview.com/features/jan\\_feb\\_2015\\_feature\\_the\\_influential\\_generation/](http://artreview.com/features/jan_feb_2015_feature_the_influential_generation/)>. Acesso em 28 de março de 2017.

KING, Ann. **Women in video**. s/d. Disponível em <[http://www.vasulka.org/archive/Writings/women\\_in\\_video.pdf](http://www.vasulka.org/archive/Writings/women_in_video.pdf)>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

KRAUSS, Rosalind. **Video: The Aesthetics of Narcissism**. October, Vol. 1, 1976, pp. 50-64.

LAMAS, Marta. *¿Madrecita santa?* In **Mitos mexicanos** (org. Florescano, Enrique). México, D. F.: Ed. Aguilar, 1995.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Significados del corazón em el México pre-hispânico**. MG Vol. 74, Supl. 2, 60. México, D. F., 2004.

LLANO SOTELO, Gabriela. **Aves y mariposas; guerra y fertilidad en la cosmovisión de los tlaxcaltecas de Ocotelulco**. Congreso Estudios Interdisciplinarios y Espacios Históricos, 2014. Disponível em: <<http://filosofia.uatx.mx/IVCongreso/2.pdf>>. Acesso em 12 de janeiro de 2018.

LOCKE, Adrian. **Mexico. A Revolution in art 1910-1940**. London: Royal Academy of Arts, 2013.

LOPEZ-AUSTIN, Alfredo; LOPEZ-LUJÁN, Leonardo. **El sacrificio humano entre los mexicas**. Arqueología Mexicana, n. 103, pp. 24 – 33. México, D. F., 2010.



LUCERO PICAZO, Lissete Yadira. **La importancia de la performance en los tiempos de la postmodernidad; la obra de Pola Weiss**. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales – Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2013.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

MACHADO, Arlindo (org). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

MANTECÓN, Alvaro. *La visualidad del 68*. In **La era de la discrepancia: arte y cultura visual em México – 1968-1997**. (org. Oliver Debroise; Cuauhtémoc Medina). Ciudad de México: MUAC, 2014.

MARTIN, Sylvia. **Video Art**. Koln: Taschen, 2006.

MAYER, Monica. **De la vida y el arte como feminista**. N. Paradoxa, n. 8. México, D. F., 1999.

\_\_\_\_\_. **Rosa Chillante. Mujeres y performance en México**. México D. F.: avjediciones, 2004.

\_\_\_\_\_. **Video a la Mexicana: de sexo, amor y humor**. Montehermoso: Fundación Cultural Montehermoso, 2009.

MINTER, Sarah. *A vuelo del pajarito, el vídeo em Mexico*. **Video en Latinoamérica: una historia crítica**. Madrid: Brumaria, 2008.

MITCHELL, William John Thomas. **Iconology: image, text, ideology**. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *Landscape and power*. In **Landscape and power** Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Cloning Terror*. In **What do pictures want? The loves and lives of images**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MONTADÓN, Rosa Maria Spinoso. **La llorona. Mito e poder no México**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.

MUAC. **Pola Weiss: la TV te ve**. Mexico, D.F.: 2014.

MULVEY, Laura. **A Phantasmagoria of the female body: The work of Cindy Sherman**. New Left Review I/188. London, 1991

\_\_\_\_\_. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. (Ed. Leo Braudy and Marshall Cohen). New York: Oxford UP, 1999.

MUSEO DE ARTE MODERNO. **Artes Visuales**. N. 17, primavera 1978.

NAVARRETE CORTÉS, Alejandro. La producción simbólica em México durante los años ochenta. In **La era de la discrepancia: arte y cultura visual em México – 1968-1997**. (org. Oliver Debroise; Cuauhtémoc Medina). Ciudad de México: MUAC, 2014.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **De Deusa a Bruxa: uma história de silêncio**. Humanidades. Brasília: Edunb, s.d.

\_\_\_\_\_. **O sexo da arte ou a arte é sexuada**. Apresentação de palestra. 2011. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/o%20sexo%20da%20arte.htm>. Acesso em 24 de maio de 2018.

NOCHLIN, Linda. *WhyHaveThereBeenNoGreatWomanArtists?* In **The Linda Nochlin Reader** (ed. Maura Reilly). London: Thames and Hudson, 2015.

O'DELL, Kathy. **Fluxus Feminnus**. TDR, Vol. 41, No. 1. pp. 47-60, 1997.

OROZ, Silvia. **Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas**. Tradução para uso didático por Juliana Araújo Lopes de OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004. Disponível em: [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9\\_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD\\_-\\_conceitualizando\\_o\\_g%C3%AAnero.os\\_fundamentos\\_euroc%C3%AAntrico\\_dos\\_conceitos\\_feministas\\_e\\_o\\_desafio\\_das\\_epistemologias\\_africanas.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_conceitualizando_o_g%C3%AAnero.os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf). Acesso em 24 de maio de 2018.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RAE, Gavin. **The Philosophical Roots of Donna Haraway's Cyborg Imagery: Descartes and Heidegger Through Latour, Derrida, and Agamben**. Human Studies, vol. 37, n. 4, pp. 505-528. Amsterdam: Springer Netherlands, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Aquele que vem depois: as antinomias do pensamento crítico*. In **Pensar o Cinema: imagem, ética e filosofia** (org. Gerardo Yoel). São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ROGERS, Holly. **Acoustic Architecture: Music and Space in the Video Installations of Bill Viola**. Cambridge Journal. Cambridge University Press, 2006. Disponível em <http://dm.ncl.ac.uk/courseblog/files/2010/04/tcm-tcm2-02-s1478572206000260a.pdf>. Acesso em 29 de setembro de 2017.

ROMANYSHYN, Robert. **The Melting Polar Ice: Revisiting technology as symptom and dream.** Spring 80: Technology, Ciberspace and Psyche, 2008.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

SCHIENBIRGER, Lenda. **O feminismo mudou a ciência?** Bauru: EDUSC, 2001.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Educação & Realidade. Vol. 20, n. 2, pp. 71-99. Porto Alegre, 1995.

SEDEÑO, Ana. **Revisión general sobre la videocreación en México.** Razón y palabra, nº 69, 2006. Disponível em: <[www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx)>. Acesso em: 13 de agosto de 2017.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

SIBILA, Paula. **O homem pós-orgânico. A alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais.** Rio de Janeiro: Contraponto: 2014.

SPIGEL, Lynn. **The Domestic Economy of Television in Postwar America.** Critical Studies in Mass Communication, vol. 6, no. 4. London: Routledge, 1989.

TORRES-RAMOS, Edna. **El videoarte en México: el caso Pola Weiss.** Facultad de Ciencias Políticas y Sociales – Universidad Autónoma de México. México, D. F., 1997.

VILÉM, Flusser. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** São Paulo: Anna Blume, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais.** São Paulo, Cosac Naify, 2015.

YOSHIMOTO, Midori. *Self-Exploration in Multimedia: The Experiments of Shigeo Kubota.* In **Into performance: Japanese women artists in New York.** New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.

ZANINI, Walter. *Videoarte: uma poética aberta.* In **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro (org. Arlindo Machado).** São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

## VÍDEO

VELA, Martin. **Pola Weiss. Re-conocimiento** [Filme-vídeo]. Produção da CominTV. Roteiro e edição Roberto Galícia. 2012. 28 min.

## APÊNDICES

### Acervo no Fondo Pola Weiss do Centro de Documentación Arkheia

Realizei duas visitas ao Centro de Documentación Arkheia, do Museo Universitario de Arte Contemporánea (MUAC) – em junho de 2016 e em fevereiro de 2018.

O acervo de Pola Weiss foi reunido e catalogado por Edna Torres-Ramos para a realização de sua *tesis de licenciatura*, em 1997, e conta no total com 38 vídeos divididos em 392 cassetes (Torres-Ramos, 1997: p. 68-69). Em um primeiro momento, tais vídeos, recebidos por Torres-Ramos das mãos de Fernando Mangino – o viúvo de Pola –, ficaram armazenados no acervo da TVUNAM, o canal de televisão da Universidad Nacional Autónoma de México (Medellín, 2005: p. 18).

Mas devido a uma grande exposição contemplando a arte contemporânea no país realizada em 2011, intitulada *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*, o acervo foi transferido para o MUAC – Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

Torres-Ramos recebeu um averbado Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) para organizar e restaurar o arquivo (Aceves-Sepúlveda, 2014: p. 363), o que gerou um documentário, chamado *Re-Conocimiento* (2014), idealizado por Torres-Ramos e dirigido por Martín Vila, e um site com informações e obras da artista. Atualmente, o acervo encontra-se no *Fondo Pola Weiss* no acervo Arkheia do mesmo museu. Além dos vídeos, o *Fondo Pola Weiss* possui fotografias e manuscritos da artista, reportagens recortadas de jornais acerca do seu trabalho, correspondências para amigos e parentes e diversas miudezas como cartas de aceitação e recusas das galerias para as quais Weiss mandava seu trabalho em vídeo tape. O museu realizou uma retrospectiva da vida e obra de Pola em 2014, com a curadoria de Aline Hernández e Benjamin Murphy.

Muitos dos vídeos de Weiss também podem ser encontrados abertamente na internet, nos canais das redes sociais YouTube e Vimeo. O museu digital LIMA (<http://www.lima.nl/site/>), em Amsterdã, possui ainda 11 vídeos da artista, que podem ser visualizados online.

**Cartela promocional com todos os vídeo-tapes de Pola Weiss até 1987:**

Ca

<p>Xochimilco, Videodanza, Flor Cósmica, Extrapolación, La Carrera</p>	<p>La obra de Pola que hizo TV UNAM para el Archivo Pola Weiss. Contiene los videos: Pola afuer del Georges Pompidou, Documentos rabados por Pola, Flor Cósmoca (versión larga), Pola en el MAM, Escultura Video/Bide o escultura, Extrapolación, Arte Venecia, La Carrera. El contenedor también contiene un disco con elo título "Blow-Up."</p>
<p>Videodanza, Toma el video abuelita</p>	<p>Es el segundo disco en la serie de copias digitales de la obra de Pola que hizo TV UNAM para el Archvivo Pola Weiss. Contiene los videos: Pola afuer del auditoria, Ensayo de Pola Danza con músicos, Viva Videodanza Viva (Palazzo Grassi), Videodanza Pola afuera del MAM, Viva Videodanza Viva (cámara subjetiva), Presentación "Toma el video abuelita", Sepelio de Polito (pap de Pola).</p>



Flor Cósmica, Ciudad Mujer Ciudad, Freud, Sta. Cruz Tepexpan, Cuilapan de Guerrero, Los Muertos de Etlá, Oaxaca, Somos Mujeres	Es el tercer disco en la serie de copias de la obra de Pola que hizo TV UNAM para el Archivo Pola Weiss. Contiene los videos: Flor Cósmica, Ciudad Mujer Ciudad, Freud, Sta. Cruz Tepexpan, Cuilapan de Guerrero, Los Muertos de Etlá, Oaxaca, y Somos Mujeres.
Paplotl, Videodanza, Amante set, Cuetzlan y yo, Todavía estamos..., Autovideato, Sol o águila.	Es el cuarto disco en la serie de copias digitales de la obra de Pola qui hizo TV UNAM para el Archivo Pola Weiss. Contiene los videos: Paplotl, Videodanza Puerto Vallarta, Amante set, Cuetzalan y yo, Todavía estamos...,Autovideato, y Sol o águila.
Exo Ego, El Salto,El eclipse, Ar Tve Ing, Navideo, Toti Amiga, Las Tasas de interés	Es el quinto disco en la serie de copias digitales de la obra de Pola que hizo TV UNAM para el Archivo Pola Weiss. Contiene los videos: Exo Ego, El Salto,El eclipse, Ar Tve Ing, Navideo, Toti Amiga, y Las Tasas de interés.
Videorigen, Videopus, Ejercicio con Mo, Weegee, Romualdo García, Mi Corazón, Merlín, Intertia	Es el sexto disco en la sere de copias digitales de la obra de Pola que hizo TV UNAM para el Archivo Pola Weiss. Contiene los videos: Videorigen de Weiss, Videopus, Ejercicio con Mo, Weegee, Romualdo García, Mi Corazón, Merlín, e Intertia.
Bide o escultura, El Avión, Versátil, David	Es el séptimo disco en la serie de copias digitales de la obra del Pola que hizo TV UNAM para el Archivo Pola Weiss. Contiene los videos: Bide o escultura, El Avión, Versátil, y David No. 1.
Todavía estamos, Autovideato, Sol o águila, Exoego	Es el octavo disco en la serie de copias digitales de la obra de Pola que hizo TV UNAM para el Archivo Pola Weiss. Contiene los videos: Todavía estamos, Autovideato, Sol o águila, y Exoego.
Flor Cósmica, ciudad Mujer Ciudad, Sta. Cruz Tepexpan, Cuilapan de Guerrero, Oaxaca, Los muertos en Etlá, Oaxaca, Somos Mujeres, Paplotl, Cuetzalan y yo	Es el noveno disco en la sserie de copais digitales de la obra de Pola que hizo TV UNAM para el Archivo Pola Weiss. Contiene los videos: Flor Cósmica, Ciudad Mujer Ciudad, Sta. Cruz Tepexpan, Cuilapan de Guerrero, Oaxaca, Los muertos en Etlá, Oaxaca, Somo Mujeres, Paplotl, Cuetzalan y yo
El Eclipse, Art Tve Ing, Freud, Salto, Navideo, Toti Amiga, Tasas de interés, Videopus	Es el décimo disco en la serie de copias digitales de la obra de Pola qui hizo TV UNAM para el Archivo Pola Weiss. Contiene los videos:El eclipse, Art Tve Ing, Freud, El Salto, Navideo, Toti Amiga, Las Tasas de interés, y Videopus.
Videopus, Videorigen, Ejercicio con Mo, Mi corazón	Es el undécimo disco en la serie de copia digitales de la obra de Pola que hizo TV UNAM para el Archivo Pola Weiss. Contiene los videos: Viedopus, Videoorigen, Ejercicio con Mo, y Mi Corazón.
Merlín, Intertia, Weegee, Romualdo García, David	Es el duodécimo disco en la serie de copias digitales de la obra de Pola qui hizo TV UNAM para el Archivo Pola Weiss. Contiene los videos: Merlín, Intertia, Weegee, Romualdo García, y David No. 1.

#### Vídeos de Pola Weiss disponíveis na internet:

Rede social	Título	Duração	Link	Observação
-------------	--------	---------	------	------------

Vimeo	Ciudad- Mujer-Ciudad 1978	18min40s	<a href="https://vimeo.com/47978778">https://vimeo.com/47978778</a>	Está com o nome errôneo de “Mujer-Ciudad- Mujer”
Vimeo	Flor Cosmica 1977	14min13s	<a href="https://vimeo.com/47364662">https://vimeo.com/47364662</a>	
Vimeo	Merlin 1987	8min30s	<a href="https://vimeo.com/63221229">https://vimeo.com/63221229</a>	
Vimeo	Mi CoRaZón 1986	10min31s	<a href="https://vimeo.com/47978779">https://vimeo.com/47978779</a>	
YouTube	Mi CoRaZón 1986	10min49s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5oKxmPLvtYI">https://www.youtube.com/watch?v=5oKxmPLvtYI</a>	Possui uma introdução com o título do vídeo, que não consta na versão do Vimeo.
YouTube	“Autovideato” (data desconhecida )	1min26s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=iE0IfTOrbcA">https://www.youtube.com/watch?v=iE0IfTOrbcA</a>	Não se trata da obra “Autovideato”, mas de um pequeno vídeo que a antecede. Na edição em DVD dos vídeos, ele passou a anteceder outra obra, “ArTVing”
YouTube	Ejercicio con Mo 1985	10min54s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=lcwhZkUrKxQ">https://www.youtube.com/watch?v=lcwhZkUrKxQ</a>	
YouTube	Toti Amiga 1983	8min50s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=quUa9znl4oQ">https://www.youtube.com/watch?v=quUa9znl4oQ</a>	
YouTube	El Eclipse 1982	10min15s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=B2dD8wvf9Ro">https://www.youtube.com/watch?v=B2dD8wvf9Ro</a>	O título está incorreto, consta apenas “Eclipse”
YouTube	ArTVing 1983	5min54s e 8min18s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=z5iKQntNQDwe">https://www.youtube.com/watch?v=z5iKQntNQDwe</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=UoCVXJKNVU4">https://www.youtube.com/watch?v=UoCVXJKNVU4</a>	Dividido em duas partes. Está incompleto.
YouTube	Salto 1982	7min15s e 5min21s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZfIH40b_YzM">https://www.youtube.com/watch?v=ZfIH40b_YzM</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=hPndlu7bCb8">https://www.youtube.com/watch?v=hPndlu7bCb8</a>	Dividido em duas partes.
YouTube	Aguila o Sol 1980	9min54s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=L-hmmarRP-Q&amp;t=373s">https://www.youtube.com/watch?v=L-hmmarRP-Q&amp;t=373s</a>	
YouTube	David #1 1983	4min19s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZnDUa1krtog">https://www.youtube.com/watch?v=ZnDUa1krtog</a>	
YouTube	Las tazas de interés 1983	6min23s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=JINQPQEKCs">https://www.youtube.com/watch?v=JINQPQEKCs</a>	
YouTube	Videorigen de Weiss	10min37s e	<a href="https://www.youtube.com/watch">https://www.youtube.com/watch</a>	Dividido em duas partes. Título incorreto: consta apenas “Videorigen”.



	1984	10min35s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=9G1T3NVckWw">?v=9G1T3NVckWw</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=iARHBMkxabg">https://www.youtube.com/watch?v=iARHBMkxabg</a>	
YouTube	Romualdo Garcia 1985	3min50s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=RcOAtWd6Ge4">https://www.youtube.com/watch?v=RcOAtWd6Ge4</a>	
YouTube	Avión 1979	1min57s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=2xBgwsUemlA">https://www.youtube.com/watch?v=2xBgwsUemlA</a>	Incompleto.
YouTube	Inertia 1989	10min14s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=rPVW9BNpPEA">https://www.youtube.com/watch?v=rPVW9BNpPEA</a>	
YouTube	Merlin 1987	8min30s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=yrB1QcPu5Bk">https://www.youtube.com/watch?v=yrB1QcPu5Bk</a>	
YouTube	Freud Hombre 1978	6min23s e 5min27s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=yrB1QcPu5Bke">https://www.youtube.com/watch?v=yrB1QcPu5Bke</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=1_nvhd4cZh4">https://www.youtube.com/watch?v=1_nvhd4cZh4</a>	Dividido em duas partes. O título está incorreto: consta apenas “Freud”.
YouTube	La puerta de cristal de Jorge Contreras 1985	3min28s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=XGG7Fk7DVp8">https://www.youtube.com/watch?v=XGG7Fk7DVp8</a>	
YouTube	Weegee 1985	3min28s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=VWMrPxRHwFI">https://www.youtube.com/watch?v=VWMrPxRHwFI</a>	O título consta como “Sketch del fotógrafo Weegee”.
YouTube	Navideo 1983	8min31s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=oouf7KDB_PU">https://www.youtube.com/watch?v=oouf7KDB_PU</a>	
YouTube	Papalotl 1979	2min27s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=SqFV3Plor-E">https://www.youtube.com/watch?v=SqFV3Plor-E</a>	
YouTube	Viva Videodanza Viva 1979	3min40s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Es1DQWkkqKM&amp;t=2s">https://www.youtube.com/watch?v=Es1DQWkkqKM&amp;t=2s</a>	Título consta como “Videodanza”.
YouTube	Xochimilco 1979	3min17s	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=8YXEaC4oRmg">https://www.youtube.com/watch?v=8YXEaC4oRmg</a>	Título consta como “Videodanza Xichimilco”

**Obras que constam no arquivo digital do museu LIMA (<http://www.li-ma.nl/site/>):**

Ciudad-Mujer-Ciudad  
Cuetzalan y Yo  
Cuilapan [*de Guerrero*]  
Exoego [8]  
Merlin  
Los Muertos [*de Etla*]  
Santa Cruz [*Tepexpan*]  
Sol o Aguila  
Somos Mujeres[...]  
Todavía Estamos  
Videorigen de Weiss

**Artigos de jornais e revistas sobre Pola Weiss utilizados, localizados no Centro de Documentación Arkheia:**

Título	Periódico	Autor	Data
El videoarte, superación de la caja idiota, para los seres cuyo pensamiento es visual	Excelsior	Juan Garibay Mora	14/08/1982
Pola Weiss	Cahiers du Cinéma	(sem autor)	Janeiro 1980
La fusión de video y danza define las obras de Pola Weiss: expondrá en el Centro George Pompidou	Uno más Uno	Patricia Cardona	
Com la videoarte se pone a la tecnología a servicio del lenguaje creativo del hombre, disse René Coelho	Uno más Uno	Saide Sesin	27/04/1984
Pola Weiss presentará sus trabajos de “videodanza” en	Excelsior	Angelina Camargo B.	12/09/1979

el Centre Pompidou			
Pola Weiss presenta Videoarte en el MAM	Uno más Uno	Adriana Malvido	04/06/1982
Pola Weiss, um punto de vista muy particular del mundo	El Nacional	(sem autor)	10/06/1982
Pola Weiss, pioneira del videoarte em México, denuncia el videoclipe como expresion de la mediocridad	Revista Proceso	Hector Rivera	30/11/1987
Pola Weiss, mujer de arrebatos creativos y pionera del videoarte	La Jornada	Angel Vargas	14/05/1998
Les vidéos de Pola Weiss	Canal	Raphael Bassan	Janeiro de 1980
Rétrospective Pola Weiss. Vidéo a la mexicaine.	Tribune de Genève	(sem autor)	17/10/1986
Video arte	Proceso	Florence Toussaint	Sem data
Murió Pola Weiss, y con ella lo mejor del videoarte em México	Revista Proceso	Hector Rivera	26/05/1990



## La fusión de video y danza define las obras de Pola Weiss; expondrá en el Centro George Pompidou

Patricia Cardona

*Videodanza* se llama su *arte-performance*, término que Pola Weiss define como la participación activa del camarógrafo durante la realización de videos; en su caso particular y pese a que no se considera bailarina, danza con la cámara "porque no uso el trípode — y sé que para los cineastas y fotógrafos esto es gravísimo — y creo que mi lente es la base más sólida pues doy a la imagen un ritmo más ágil".

Tampoco se trata de un invento, "porque ya todo está dado"; pero por medio de la danza, se define "mi visión" del tratamiento de la imagen móvil, recurso que también interviene en la realización "pasiva" de videos, los que Pola Weiss — "teleasta" — considera que tienen "un tema, un principio y un fin, porque hay videos conceptuales que duran hasta 24 horas".

En el Encuentro Internacional de Arte-Performance 1979 de Venecia, presentó *Acto de amor*, video "activo" en el que utilizó tres pantallas y tres espejos, que le permitieron tomarse a sí misma como a los espectadores y "todo lo circundante". La proyección de las imágenes fue simultánea a las tomas de la cámara con la cual bailaba, dice Pola Weiss.

En el embarcadero de Xochimilco en México, presentó su *videodanza*, frente a un público "espantado" que no entendía qué cosa ocurría. También ha bailado con los concheros cerca de algunas iglesias.

Pero lo fundamental del *arte-performance* es la presencia de un público "que me interesa observar y saber cómo reac-

ciona, cómo se proyecta; así lo captó con la cámara". Resumió su objetivo e interés en el registro de todo lo humano; ha realizado varios videos sobre la mujer, "sin que esto me catalogue de feminista, pues ese es sólo un término al que si no lo respalda la acción, no tiene sentido".

Se convierte, entonces, en una "voz", en un "espejo" del medio, dijo.

Próximamente expondrá en el Centro de Video, George Pompidou, donde inclusive actuará su *performance*, que dice es "único en el mundo" porque nadie "baila cargando una cámara". Tendrían que coincidir muchas cosas para que el caso se repitiera. Por ejemplo, que interese la danza, que se hayan tomado "lecciones de baile, y al mismo tiempo se conjuguén el movimiento con la realización de videos. Consideró que el resultado es "más humano". Por lo novedoso del mismo "gustó mucho en Venecia".

Pero el *performance* es también un trabajo "reaccionario". Implica la exaltación y proyección del "ego". Algunos "se preocupan exclusivamente por la forma, sin darle ningún contenido, mientras que otros realizan actos grotestos, desde bañarse con sangre hasta quemar televisiones".

Los antecedentes de su trabajo están "en una educación televisiva que tuve desde niña; veía mucho cine también, así es que toda mi formación es audiovisual". Confiesa que nunca ha sido elocuente con la palabra, sino con la imagen.

Considera que "su escuela" fue el Canal 13, donde dirigió durante un año los programas de la UNAM; posteriormente realizó varios proyectos educativos en el departamento de divulgación universitaria.

"Pero todo este tiempo yo pensaba que debería haber una televisión artística — y si hubiera sabido en ese momento que se llamaba *videoarte* — se hubiera acortado el camino. Ya en 1975 había presentado en la Universidad un video como tesis profesional al finalizar mi carrera de Ciencias de la Comunicación. Pero en aquella época no entendieron nada porque fui la primera en hacerlo".

También había empezado a ensayar "con efectos y mugritas" en un Taller de Cine, Radio y Televisión de la UNAM, "sin saber, tampoco, que existía el *videoarte*".

Pero fue un viaje a Nueva York en 1976 lo que le aclaró la función del *videoarte*, "en donde concluí mi búsqueda" para presentar trabajos formales ante el público. Participó en el Noveno Encuentro Internacional de *Videoarte*, en el Museo Carrillo Gil, con *La flor*

*cósmica*. Tres meses después, expuso en el Museo de Arte Moderno con *Ciudad-mujer-ciudad*, y a mediados del 78, "tuve que tomar una decisión radical: comprar mi equipo o quedarme con mi condominio; ahora estoy sin casa pero tengo mi cámara propia".

Al preguntarle si el video es semejante al cine o a la televisión, comenta que sólo con el video se da la posibilidad de entablar un diálogo con el público. "Cada género trae una naturaleza distinta, y la del video está más cercana al hombre".

El origen del *videoarte* data de los años 60, "época en que empezaron a aparecer equipos amateurs para fines de investigación científica. Los artistas se aprovecharon del medio para sus fines expresivos y crear un género distinto, vivo, inmediato, porque no requiere de revelados, pues funciona a base de pulsos electromagnéticos".



Pola Weiss

UNICA

La fusión de video y danza define las obras de Pola Weiss; se expondrá en el Centro Pompidou, Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.



Para sus presentaciones en el Museo de Arte Moderno, Pola Weiss decidió introducirse sola porque "en realidad nadie tiene antecedentes, parámetros o referencias de qué asirse para enjuiciar mis atrevimientos, ocurrencias o, en muchos casos, mis locuras, como frecuentemente definen mis acciones".

Lo que hace —performance y videoarte— es fácil de explicar: "Sencillamente las ideas se me agolpan en imágenes y no resisto mucho tiempo anclándolas sólo para mis adentros, necesito compartirlas", y es desde anoche que lo hace durante cuatro horas diariamente en el MAM.

La entrevista transcurre en su laboratorio. Tres pantallas de televisión, la videocasetera, múltiples y pequeños botones y cientos de videocasetes son el escenario y los instrumentos que desde hace diez años han sustituido las palabras, los pinceles y la máquina de escribir que utilizaba Pola Weiss para comunicarse. Porque hace once años "todavía rascaba diferentes modos de decir la maraña de experiencias y emociones que me sucedían. Pintaba, escribía cuentos, inventaba danzas, representaba minidramas, tomaba fotos; pero nada, absolutamente nada tenía la cualidad de expresarlo tan rápidamente como mi imaginación lo creaba, todos los procesos eran para mí tan lentos, que las ideas en mi mente tenían que hacer cola para ser rescatadas".

Aunado a lo anterior, a Pola Weiss siempre le pareció que la televisión podía ser aplicada al arte, que podría convertirse en un instrumento para inquietar y no para pacificar y aún desconoce que hacía ya diez años —en los 60— había surgido un método para lograrlo: el videoarte. Pero un día "mis manos comenzaron a teclear botones eléctricos, a mover zooms, a enfocar lentes y cámaras, a palpar colores, a recabar muchas imágenes en cintas, a polarizar mujeres y hombres". Y decidió realizar una investigación sobre la televisión artística en la BBC de Londres, la VPRO de Holanda, la Ofra-tome de París y la RAI de Italia. Pero hubo un antecedente más, años antes y con su abuela:

## Pola Weiss presenta videoarte en el MAM

Adriana Malvido

"sin exagerar, desde los seis años fui más de cuatro veces a la semana al cine y los que no, veía caricaturas, desde entonces rechace la palabra, y la imagen se convirtió en obsesión; la composición cinematográfica, las formas, los colores, el ritmo, el color y el orden, nunca se fueron".

Ahora el videoarte es una rama de las artes visuales. Weiss se emociona, mueve las manos, gira el banco donde está sentada y dice que "el video es una expresión viva, las sensaciones están presentes, el trabajo es compartido con el público. Aquí no se trata de un cuadro colgado sino de una serie de imágenes que buscan pro-

vocar al público, entablar una alianza con él, despertarlo con música, formas, color, danza y movimientos". Es —resumen— como una síntesis en la que la idea que en cine se transmitiría en dos horas, aquí con esto se logra en diez minutos.

Por un momento Pola Weiss deja de moverse, se recarga en la videocasetera y afirma que detrás de todo eso hay una obligación de decir cosas, es decir que el contenido es necesario, que si un artista "lo es de verdad, debe irse al fondo de las cosas, hay muchas que decir, qué denunciar, qué transmitir". Claro, recapaci-



Pola Weiss y su laboratorio

### unomásuno

ta, sabe que nada se inventa, que todo se ha dicho ya pero las formas de decirlo son las que están por descubrirse. "Me interesa el ser humano, el hombre, la mujer, lo que sufre, lo que goza, qué busca y hacia dónde se dirige", y menciona que uno de los videocasetes que más le ha satisfecho de lo que ha realizado es *somos las Marias*, debido a que "me molestó de sobremanera el concepto que recabé sobre ellas en una encuesta, debo decir que uno de los temas que más trabajo es el de la mujer, no pertenezco a ninguna agrupación feminista pero me siento obligada a tener una condición de clase como mujer. Y como tal, me siento responsable de decir cosas desde el punto de vista femenino. El hombre está presente en mis trabajos, pero si uno se fija bien, siempre se ve desde el punto de vista de la mujer, de su deseo liberador y su necesidad reivindicadora".

Si —reconoce— no es tan fácil en México lograr el propósito del videoarte y el performance "para la mayoría son locuras, me lo han dicho mucho, y por eso hay que tener valor y tratar de que se entienda que no se trata de la televisión donde el público no participa, aquí se busca despertar y movilizar emociones, pienso que sólo a partir de esto, se logra agudizar la sensibilidad para poder pensar y tener conciencia, ¿por qué está tan jodido el país?, pues porque la gente, desde la conquista española, ha guardado su miedo, su enojo, su resentimiento, lo que se busca en esto que hago es liberar aquello, porque en esta época nos han obligado a que la gente no sienta porque ello conduce a pensar, porque han convertido al 'ser normal' en un sinónimo de 'ser gris', y aquí el arte tiene mucho por hacer". Pola Weiss termina así "Mira, si dentro de todo el público logro soltar una lágrima o bien, una risa, es que algo ya se logró".

Antes de retirarse enciende la videocasetera para transmitir *Exoego 8*, uno de los nueve trabajos que presentará hoy en el museo, junto a varios otros que a manera de retrospectiva, serán presentados en el MAM durante dos semanas.

Tema  
Subtema  
Organismo involucrado  
Funcionario involucrado

Vocero  
Género  
Tendencia

Fecha 10 JUN. 1982  
Página 13  
Columnas 3

## Pola Weiss, un Punto de Vista muy Particular del Mundo

**\*Exhibe sus Videos en el Museo de Arte del INBA**

**\*"El Video es mi Forma de ver y por lo Tanto es Libre"**

Autovideo, Exoego 8, El Eclipse: título que al poco avisado no le dirían mucho pero que en realidad integran una trilogía, una mágica llave que abre tres puertas a sendos aspectos de una personalidad: Pola Weiss. En sus videos, esta artista penetra con su mirada en los más recónditos espacios de su alma y usa del lente y la pantalla para irradiar luz interior hacia sus semejantes.

Sobre la trilogía biográfica, nos dice: "Es una manera muy particular de ver la vida la que ahí presento. A partir de las propias vivencias, deseo compartir ese mundo con los demás".

Añade: "El video es mi forma de ver y por lo tanto es libre; me gusta romper reglas o, por lo menos, imponer las mías". Los emplazamientos, y movimientos de cámara no están, por tanto, en el trabajo de Pola Weiss al servicio de un perfeccionamiento técnico, sino que equivalen a la mirada que el ser humano tiende en torno suyo para ubicarse en el medio ambiente. Ejemplifico con el "tilt" (desplazamiento vertical de la cámara para recorrer un objeto), que si es demasiado lento resulta artificial porque esa no es la manera natural con que el ojo humano identifica algo. Un equivalente más exacto de dicha mirada sería el "barrido" (movimiento de tendencia similar al anterior pero de mucha mayor velocidad); la técnica en suma, es un simple apoyo para una búsqueda enriquecedora.

Durante las presentaciones que Pola hace de sus videos en el Museo de Arte Moderno del INBA, en dos sesiones: una a las 11:30 de la mañana, otra a las 4:30 de la tarde, establece un continuo diálogo con el público. Diálogo que adopta una forma directa cuando al término de cada grupo de 3 ó 4 trabajos da una breve explicación y pide al auditorio formule sus dudas, y que se consolida cuando hace circular una libreta para que, de manera más reflexiva, el público anote sus apreciaciones.

Durante esta confrontación, no faltó quien sintiera curiosidad por conocer la nacionalidad de la teleasta. De manera terminante, respondió: "Soy mexicana 100%, de padres y abuelos mexicanos, aunque mi nombre les suene raro". Este detalle, que podría pasar a segundo término en otros, en Pola Weiss es muy importante, por su convicción de que, independientemente de nuestro origen, podemos identificarnos de manera estrecha con aquellos a quienes tratamos cotidianamente y lograr transmitirles algo valioso a través del arte.

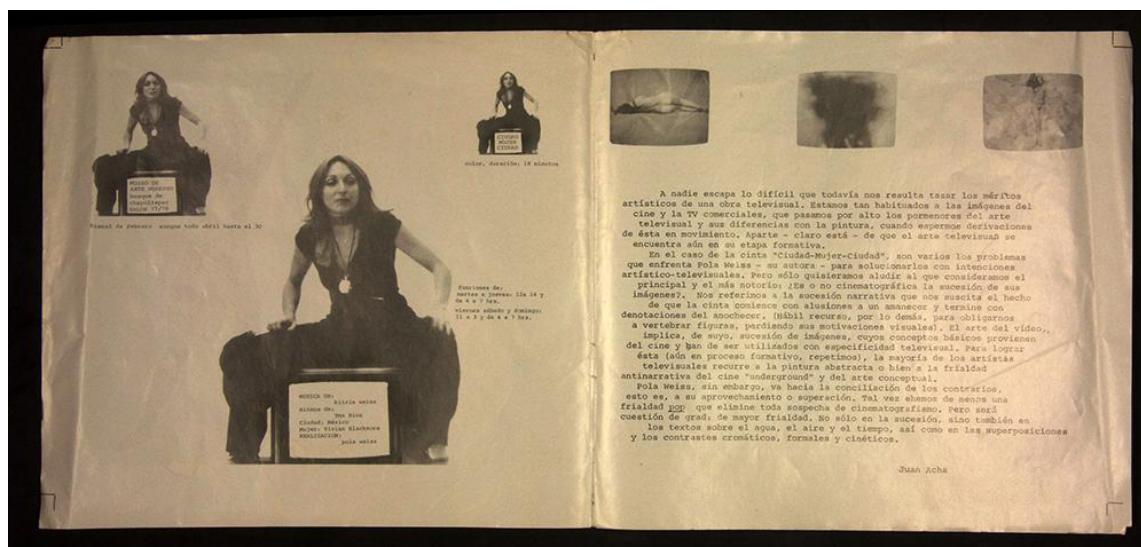
Esta alegría de vivir, Pola Weiss la comparte con los demás, en una actitud que nos recuerda nuestros años infantiles: Se coloca en la frente aquellas estrechitas de papel que indican que se ha portado bien. Y desde luego, le da una a cada uno de los espectadores para que a su vez se coloquen una sobre la frente, por haber sido buenos niños y asistido a su exhibición.

La explicación es muy sencilla: "De pronto recordé que en el colegio me pusieron una estrella roja una vez que me porté mal. Yo me pongo y le doy a la gente estrellas doradas (y a veces de otros colores que no sean el rojo) porque considero que soy brillante y si los demás no se han dado cuenta de que brillo, quiero hacérselos notar".

Añade: "Voy a seguir brillando, a pesar de los eclipses que ha habido y hay aún de vez en cuando en mi vida: voy a seguir brillando como la stella polaris, que algo tiene cuando se llama así y que además es muy bonita".

Esto nos dice y se retira bailando una videodanza sin fin por el planeta.





Publicidad de exposición. Pola Weiss, Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

## Transcrição do texto:

A nadie escapa lo difícil que todavía nos resulta tasar los méritos artísticos de la obra televisual. Estamos tan habituados a las imágenes del cine y de la TV comercial, que pasamos por alto los pormenores del arte televisual y sus diferencias con la pintura, cuando esperamos derivaciones de ésta en movimiento. Aparte – claro está – de que el arte televisual se encuentra aún en su etapa formativa.

En el caso de la cinta “Ciudad-Mujer-Ciudad”, son varios los problemas que enfrenta Pola Weiss – su autora – para solucionarlos con intenciones artístico-televisuales. Pero sólo quisiéramos aludir al que consideramos el principal y lo más notorio: ¿Es o no cinematográfica la sucesión de sus imágenes? Nos referimos a la sucesión narrativa que nos suscita el hecho de que la cinta comience al amanecer y termine con denotaciones del anochecer. (Hábil recurso, por lo demás, para obligarnos a vertebrar figuras, perdiendo sus motivaciones visuales). El arte del video implica, de suyo, sucesión de imágenes, cuyos conceptos básicos provienen del cine y han de ser utilizados con especificidad televisual. Para lograr esta (aún en proceso formativo, repetimos), la mayoría de los artistas televisuales recurre a la pintura abstracta o bien a la frialdad antinarrativa del cine “underground” y del arte conceptual.

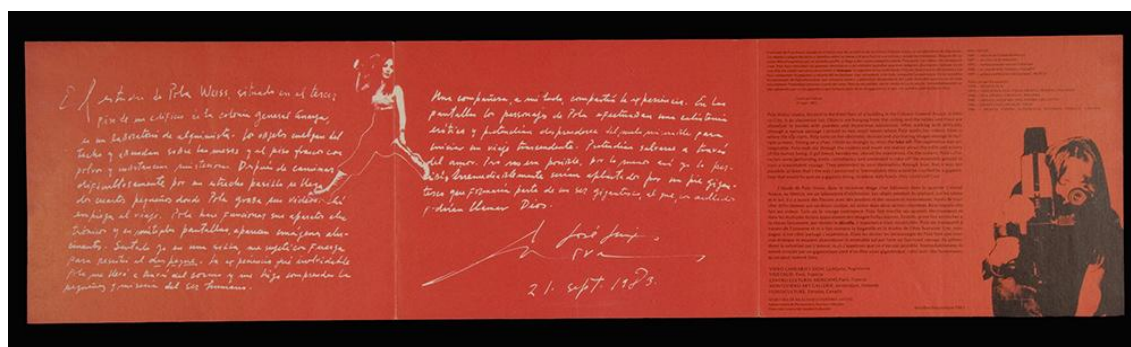
Pola Weiss, sin embargo, va hacia la conciliación de los contrarios, esto es, a su aprovechamiento o superación. Tal vez ehemos de menos una frialdad pop que elimine toda sospecha de cinematografismo. Pero será cuestión de grado: de mayor frialdad. No sólo en la sucesión, sino también en los textos sobre el agua, el aire y el tiempo, así como en las superposiciones y los contrastes cromáticos, formales y cinéticos.

Juan Acha.





Publicidad de exposición. Pola Weiss Teleasta, Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.



[Publicidad de Pola Weiss en formato de un sobre postal], Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

## Transcrição do texto:

El estudio de Pola Weiss, situado en el tercer piso de un edificio de la Colona General Anaya, es un laboratorio de alquimista. Los objetos cuelgan del techo y abundan sobre las mesas y pisos frascos con polvos y sustancias misteriosas. Después de caminar dificultosamente por un estrecho pasillo se llega a dos cuartos pequeños donde Pola grava sus videos. Ahí empieza el viaje, Pola hace funcionar sus aparatos electrónicos y en múltiples pantallas aparecen imágenes alucinantes. Sentado yo en una silla, me sujeté con fuerza para resistir el **despegue**. La experiencia fue inolvidable. Pola me llevó a través del cosmos y me hizo comprender la pequeñez y miseria del ser humano. Una compañera, a mi lado, compartía la experiencia. En las pantallas los personajes de Pola efectuaban una calistenia erótica y pretendían desprenderse del suelo miserable para iniciar un viaje trascendente. Pretendían salvarse a través del amor. Pero no era posible, por lo menos así yo lo percibí. Irremediavelmente se rían aplastados por un pie gigantesco que formaría parte de un ser gigantesco, al que, con aullidos, podrían llamar Diós.

José Luis Cuevas

### **Decoupage da dança em “Mi CoRaZón”:**

Na sequência inicial do olho e do coração, a *teleasta* dança com sua figura sobreimpressa a essas imagens. Ao contrário da dançarina de *Ciudad-Mujer-Ciudad*, da qual vemos partes do corpo, na dança de *Mi CoRaZón* sempre temos a visão completa do corpo da artista, que faz da tela bidimensional seu palco tridimensional. Podemos perceber quando ela se afasta ou se aproxima, sem ver o cenário no qual ela está dançando, que nunca aparece para o espectador. No primeiro momento em que se vê o corpo de Weiss no vídeo, ela está deitada de barriga para cima e com as pernas esticadas. Flexiona a perna direita e ergue o joelho, para depois virar de barriga para baixo. Ela faz um movimento como que de “desabrochar”, desdobrando o corpo. Levanta-se apoiando o corpo em um joelho e esticando um braço para a frente e outro para trás. Ergue-se e fica de pé, joelhos ainda flexionados enquanto passa os dois braços esticados por cima da cabeça. A trilha sonora acompanha a dança. No início, ouvíamos uma música eletrônica típica da época, feita por sintetizadores. Quando a artista “desabrocha”, um som mais melodioso a acompanha, junto ao olho, coração e a flor branca manchada pelo sangue menstrual. Há um corte rápido para o que parece ser o *superclose* da esclera e a parte interna da pálpebra – nesse momento, não vemos a artista. O *superclose* do olho aberto aparece piscando, intercalando com imagens do coração nas entranhas. Depois, o globo ocular vira-se umas três vezes para o lado, depois volta a encarar o espectador, e em seu movimento exhibe os vasos sanguíneos. A pupila se dilata levemente conforme o foco da câmera se ajusta na imagem dela. Após esse momento, a artista está de volta à sobreimpressão. Gira sobre um pé só, braço direito esticado e braço esquerdo flexionado acima da cabeça, como na terceira posição do balé. Após o giro, Weiss para em 45° em relação ao espectador. Estica os braços para a frente e – nesse momento há um corte, e vê-se não mais seu corpo colorido, mas somente sua silhueta em *chroma key*, colorizada em verde. Ela desce mexendo os quadris para a frente e para trás, num movimento que lembra uma dança-do-ventre. Estica os braços para cima enquanto já se posiciona novamente de joelhos, ainda movimentando os quadris. Une as mãos acima da cabeça. Joga o tronco para trás até deitar-se completamente, pernas flexionadas abaixo dela.

Depois, haverá um corte que leva ao movimento dramático da narrativa do vídeo e, neste corte, Pola reaparece deitada numa posição parecida com a qual a deixamos (seu corpo parece formar um coração), mas agora completamente nua.

Mais tarde, quando há o corte videográfico e Weiss fica nua – no corte que há no vídeo –, os movimentos serão menos delicados, menos sensuais. Essa mudança acompanha o crescendo dramático da narrativa, das outras imagens que são intercaladas, do ritmo da trilha sonora: tudo leva para o desastre iminente que se seguirá. Quando a artista se dobra, de barriga para cima, lembrando o formato de um coração, a música eletrônica que era ouvida até então é substituída por uma música de sintetizadores que remete a uma tensão que está por vir. Ouvem-se batimentos de coração, sugerindo ainda mais suspense, recurso do cinema em filmes de ação terror. Atrás da *teleasta* sobreimpressa, trocam de lugar imagens do *superclose* do olho e imagens do coração nas entranhas. Um *close* das linhas que são resultado de um eletrocardiograma aparece num corte rápido. Volta para o coração e vemos a imagem da artista, muito fugidia, sobreimpressa e erguendo a perna esquerda para cima, esticada. Nessas sequências, a imagem de Weiss ficará muito menos definida do que nas primeiras sequências da dança, nas quais ela usava a saia vermelha. Sugere uma falta de apoio, dramatizando a dança antes de vermos as cenas mais tensas. O recurso técnico é utilizado assim como em *El eclipse*. A artista fica em várias posições: sentada, abraça as pernas flexionadas, ou abre as pernas em *stacatto* jogando a cabeça para trás. Todas as posições sugerem desconforto do corpo dessa mulher que, na narrativa do vídeo, terá uma grave complicação na gravidez.

Haverá uma interrupção na dança, pois outras imagens, do terremoto e da cidade devastada, aparecerão na sequência. Após essas cenas, a artista volta a dançar. Na narrativa do vídeo, é este o momento no qual veremos os resultados, ou seja, os estragos da catástrofe. Uma cena mostra por um brevíssimo momento um prédio desmoronando, para cortar em seguida para a imagem dos escombros desse prédio, colorido em tons de roxo e amarelo. A câmera faz um *zoom out* rápido do detalhe dos escombros para o plano geral dos mesmos. Nesse momento, Pola, sobreimpressa, está encolhida com os braços protegendo a cabeça, como se estivesse se protegendo do edifício que desaba. Ela então ergue o tronco, ainda com

os braços na cabeça. A imagem do edifício “pulsar” atrás dela, em *zoom in* e *zoom out*. O pulsar acompanha os batimentos cardíacos que escutamos junto da trilha sonora neste momento. Com imagens de pessoas trabalhando no resgate nos escombros, a artista, sentada sobre os calcanhares e com as mãos na cabeça, mexe o tronco para frente e para trás, como em uma intensa lamentação. Depois, estica os braços para frente, e há um corte para a imagem de seu rosto em plano-detelhe. É um dos poucos momentos nos quais podemos ver a imagem da artista não-descarnada, não alterada pelo vídeo. Nesse planodetelhe que ocupa toda a tela, vemos somente parte de seu rosto – olho esquerdo, nariz, testa e algo dos cabelos – e seu mamilo do seio esquerdo, porque ela ainda está debruçada sobre si mesma. Seu olhar denota desespero, evidentemente diante da situação que acabou de presenciar. O vídeo volta para as imagens dos escombros e da artista sobreimpressa, ela fica então em pé e corre de um lado para o outro da tela, braços abertos, ou colocando a mão perto da boca, como para chamar alguém – parece que ela busca sobreviventes. Corta para uma cena na qual Pola equilibra-se em um único pé e estica a outra perna para trás, com os braços cobrindo o rosto. A imagem que pulsa atrás dela é um prédio que ainda está intacto. A *teleasta* joga a perna esticada para cima e vai curvando o tronco para a frente, até apoiar as duas mãos no chão. Sugere-se uma falta de equilíbrio, porque no momento seguinte a artista abaixa a perna, e o prédio atrás dela desmorona. Na sequência seguinte, ela em pé força os punhos para cima como se estivesse dando socos no ar, o que remete à resistência diante da catástrofe. Ela abraça a cabeça, se encolhe e depois volta a ficar de peito exposto. Com os braços abertos, move o peito como se ele estivesse pulsando, movimentando os braços ao pulsar do peito. A imagem dos escombros atrás, novamente, pulsa. Então ela vira de costas, senta e se encolhe. De novo, movimentos que lembram uma lamentação. Quando na imagem que preenche a tela deixamos de ver os escombros, e passamos a ver novamente o coração e suas entranhas, Weiss fica apoiada sobre as mãos e os pés – primeiro, de barriga para baixo, e depois vira-se de barriga para cima. Sobreposta ao *superclose* no olho verde, Pola coloca os braços para trás, como se estivesse atada. Em seguida, faz novamente o movimento de ponte.

Os momentos finais do vídeo ainda têm a artista sobreimpressa a eles, e parecem remeter à recuperação diante das tragédias sofridas pelo corpo. A trilha sonora fica mais acelerada, acompanha a música eletrônica um solo de guitarra. Atrás da artista sobreimpressa, o close do olho. Nas cenas anteriores ele havia aparecido algumas vezes, mas sempre estático – sem piscar ou se movimentar. Agora ele volta a se mexer, como se tivesse saído de um trauma. A dança de Weiss é um caminhar lento pela tela, na qual ela mexe os braços “serpenteando” conforme se movimenta. O coração pulsante volta para a tela, e a artista, em pé, flexiona as pernas uma de cada vez, e levanta os braços flexionados no mesmo compasso – como se sugerisse uma corrida sem sair do lugar. A corrida, a música, o batimento do coração, todos ficam mais acelerados conforme vai-se chegando ao final do vídeo. Imagens de Pola com sua câmera aparecem intercaladas com essa “corrida para lugar nenhum” da dança da teleasta. Em certo momento, ela passa a girar rapidamente, braços estendidos para cima. Ao final, ela para de girar, fica em pé sobre a perna direita e flexiona a esquerda, abaixa o rosto e une as mãos entre o meio das pernas. O coração que pulsava atrás dela sai de foco.